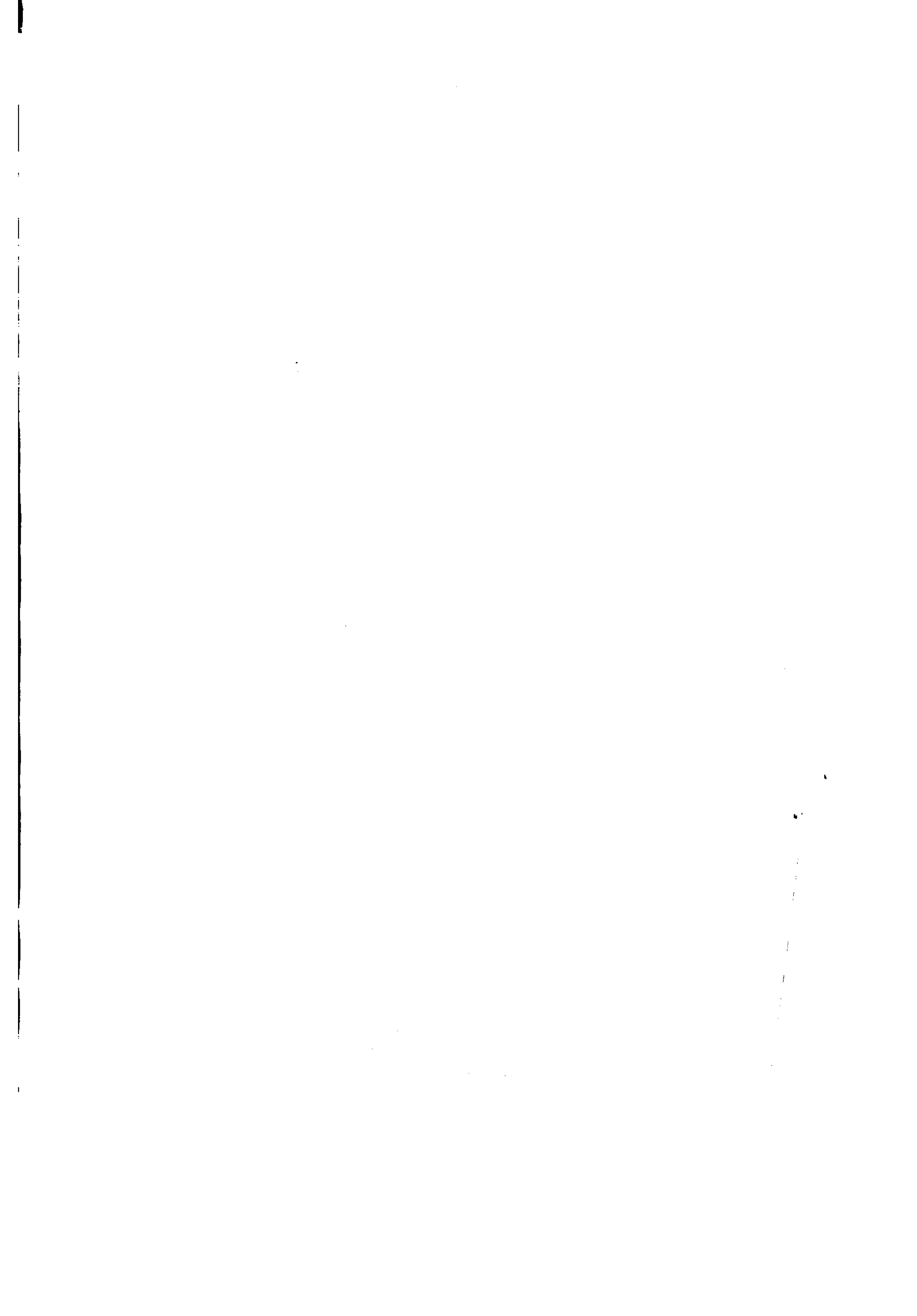
الدكتور / حسن طبـــل

قضايا فى تراثنا النقدى

دار الهانى للطباعة والنشر
٤٤٤٢٠٥٥



بسم الله الرحمن الرحيم

" ربنا عليك توكلنا وإليك أنبنا وإليك المصير "

مقدمة :

من حق نقدنا العربى القديم علينا - دائما - **أن نعاود النظر فيه** ، والتقليب فى صفحاته ، لا تقديسا له ، أو تسليما مطلقا بمعطياته، بل رغبة جادة فى محاولة تفهمه ، والوقوف على طبيعة الدور التاريخى الذى نهض به .

وبديهى أنه لا سبيل لنا إلى ذلك إلا إذا نظرنا إلى هذا النقد بروح محايدة ، تبرأ من التعصب له والاعتزاز غير المبرر به ، كما تبرأ فى الوقت نفسه من التعصب عليه ، والاستهانة المطلقة به؛ إذ بتلك الروح نستطيع الكشف عما علق بموروثنا النقدى من شوائب غريبة تستحق التنقية ، وما يكمن أو يتمثل فيه من قيم أصيلة تستحق البقاء بالبناء عليها ، والإفادة منها مع تلقيحها أو إثرائها بكل ما هو جديد نافع فى هذا الميدان .

ودراستنا هذه هى لون من ألوان **معاودة النظر** فى أهم القضايا النقدية التى كثر حولها الخلاف واشتد الجدل فى هذا النقد وتلك هى :

١ - قضية القديم والجديد .

٢ - قضية اللفظ والمعنى .

٣ - قضية السرقات الأدبية .

٤ - قضية الوحدة الفنية .

٥ - قضية الصدق .

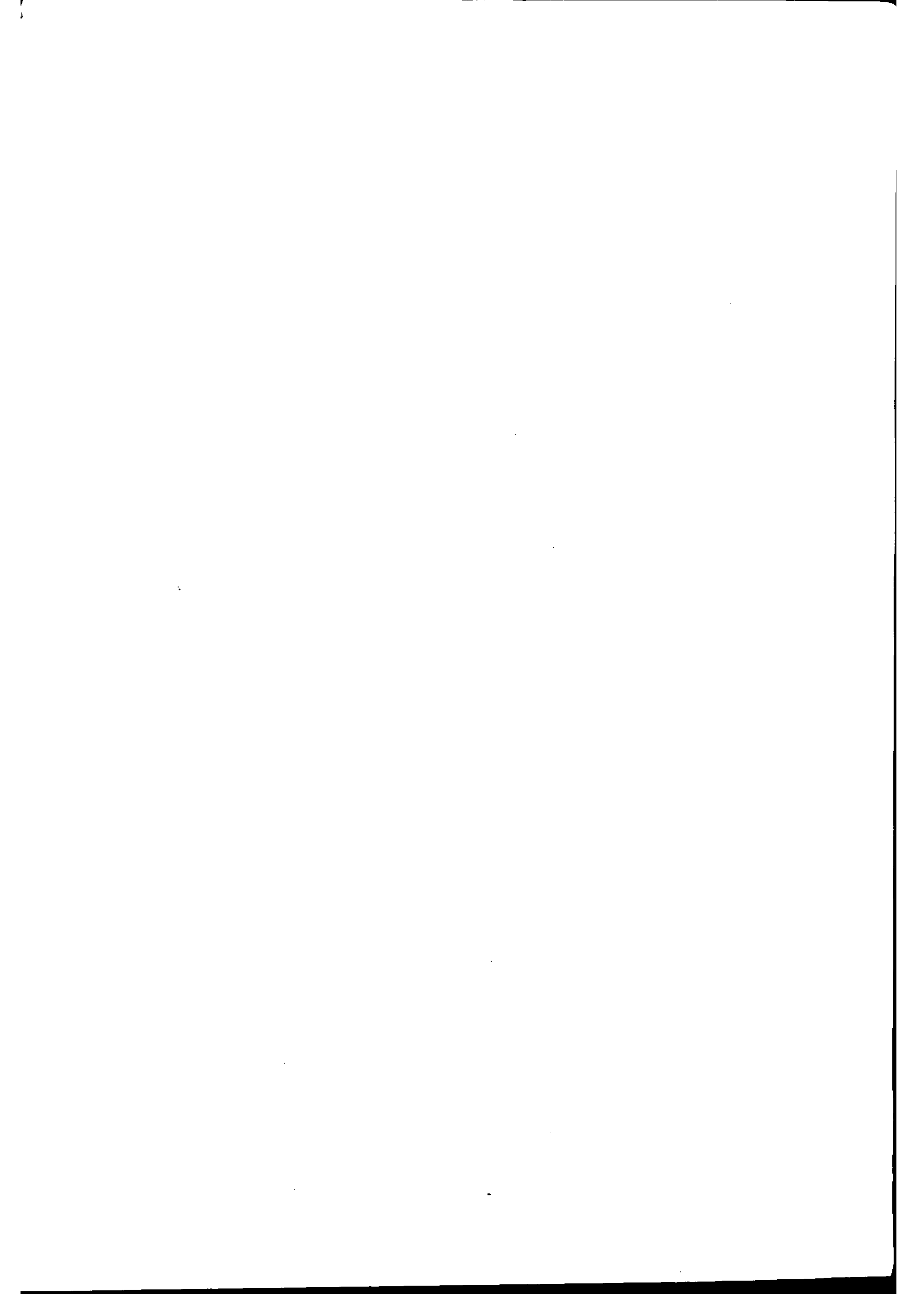
وسوف ترتكز خطتنا - بعون الله - فى معالجة كل قضيـــة من تلك القضايا الخمس على معايشة النصوص النقدية المتعلقة بها، ومحاولة استنطاقها دون فرض أحكام سابقة أو جاهزة لها أو عليها؛ إذ الحكم على الشيء هو فرع عن تصوره كما يقال .

" وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب "

حسن طبل

أولا :

قضية القديم والجديد



منذ عصر مبكر فى تاريخ نقدنا العربى القديم بدأت الخصومة حول القديم والمحدث فى الموروث الشعرى ، تلك الخصومة التى احتدمت وتشعبت أطرافها ، وامتدت تداعياتها حتى غطت مساحة عريضة من موروثنا النقدى ، وبحسبنا أن نشير إلى أن معظم القضايا النقدية التى عالجها هذا الموروث ترتبط بشكل أو بآخر بقضية القديم والجديد ، من ذلك مثلا : الطبع والصنعة ، والبديع ، وعمود الشعر ... وما إلى ذلك .

وبداية نود الإشارة إلى أن قضية القديم والجديد لم تثر فى نطاق النقد العربى القديم فحسب ، بل لقد أثيرت وتجددت إثارتها فى تاريخ كل أدب من الآداب الإنسانية ، فلم يخل عصر أدبى لدى أمة من الأمم من الاختلاف حول مسألة القديم والجديد ، فإذا كان تراثنا النقدى قد حفل بكثير من ألوان الخلاف والجدل حول شعر أبى نواس او بشار بن برد أو أبى تمام ، مما كان يعد (جديدا) آنذاك - فإن الساحة النقدية فى النصف الثانى من القرن العشرين قد شهدت - ولا تزال - غير قليل من ألوان الصراع والخصومة حول ما سمى بالشعر الحر أو قصيدة النثر ، مما يعد (جديدا) فى هذا العصر بالقياس إلى نمط القصيدة العمودية التقليدية ... الأمر الذى يصح معه القول بأن تلك القضية التى نحن بصددها هى - فى كل الآداب الإنسانية - إحدى الظواهر المتجددة التى تستمد أسباب تجددها من دوران عجلة الأيام ، واستمرار ركب الحياة فى المسير.

لقد كتب الدكتور طه حسين فى كتابه "حديث الاربعاء" عدة مقالات حول هذه القضية ، وقد ذكر فى صدر هذه المقالات أن الخلاف حول القديم والمحدث لا يقتصر على عصر دون عصر ، ولا يتناول مظهرا من مظاهر الحياة دون الآخر ، ثم ذكر أن السبب فى هذا وذاك هو أن الحياة الإنسانية بطبيعتها تقوم على أصلين فى آن واحد هما : **البقاء أو الثبات من جهة ، والاستحالة أو التطور من جهة أخرى** .. يقول فى ذلك :

" فنحن بحكم البقاء وحاجتنا إليه مضطرون إلى أن نصل بين أمس واليوم والغد، مضطرون إلى أن نصل بين القديم والجديد، مضطرون إلى أن نشعر بأن حياتنا الآن هى إن لم تكن نفس حياتنا قبل الآن فهى أثر قوى من آثارها ونتيجة لازمة من نتائجها .

ونحن بحكم الاستحالة والتطور مكرهون على أن نشعر بأن يومنا يغاير أمسنا ، وبأن حياتنا الآن إن أشبهت حياتنا أمس من وجه أو وجهين فهى تغايرها من وجوه .

وإذن فنحن بين الشعور بالبقاء والحاجة إليه ، وبين الشعور بالتطور والحاجة إليه مترددون فى ميولنا وأهوائنا وآرائنا :

فمنا من يؤثر هذا الشعور بالبقاء فيغلبه على كل شىء فى نفسه حتى تصبح غايته الحقيقية ألا يكون إلا ابن أمسه ، وإلا حلقة من حلقات هذه السلسلة التى لا نعرف لها أولا ولا آخرا ، وهى حلقة الحياة .

ومنا من يؤثر هذا الشعور بالتطور والاستحالة ، فيكلف بالجديد ويرغب فيه ، ويندفع فى هذه الرغبة وذلك الكلف فلا يفكر إلا فى شىء واحد هو أن يعدو ويعدو ما استطاع إلى الأملم ، دون أن يقف فيفكر فى حاضره ، أو أن يلتفت فينظر إلى ماضيه .

ويشتد الخلاف ويعظم بين هذين الطرفين المتناقضين : بين أنصار القديم المسرفين فى نصره، وأشياع الجديد الغلاة فى التشيع له .

يشتد هذا الخلاف ويعظم حتى يشعر به أوساط الناس وجماعاتهم المختلفة ، التى لا تخضع للحياة وتحياها هادئة وادعة ، غير شاعرة بتطور ولا بقاء ، وإنما هى محققة لهذين الأصلين تحققا طبيعيا غير متكلف ولا منتحل ..

تشعر هذه الجماعات الوسطى بما بين هذين الطرفين المتناقضين من جدال وخلاف عظيم فتتوسط بينهما ، ويظهر منها هذا القسم الثالث الذى هو خلاصة الأمة ، والذى هو المحقق الوحيد للصلة الصحيحة المنتجة بين القديم وبين الحديث ..

... إذن فالخلاف بين القديم والجديد أصل من أصول الحياة : يشتد الجهاد بين أولئك وهؤلاء حتى يتم انتصار الجديد فيصبح هذا الجديد قديما ، ويظهر جديد آخر يحاربه .. "(١) .

ما طبيعة هذه القضية فى تراثنا النقدى ؟ وما أبرز التداعيات أو المواقف النقدية التى تمخضت عنها إذن ؟

---

(١) انظر : حديث الأربعاء ج٢ ص٣ - ٥ .

تقتضينا الإجابة عن هذين السؤالين التوقف قليلا لتوضيح النقاط التالية :

١ ـ نشأة القضية فى موروثنا النقدى .

٢ ـ موقف اللغويين والرواة من الجديد .

٣ ـ ثورة أبى نواس على القديم .

٤ ـ إنصاف النقاد للمحدثين .

٥ ـ طبيعة التجديد فى الموروث الشعرى والمنظور النقدى.

أولا : نشأة القضية :

فى أوائل القرن الثانى الهجرى وفى أثنائه بدأت بذور الخلاف حول قديم الشعر وجديده ، ففى هذا القرن استجد مذهب جديد فى الشعر تحددت ملامحه فى أشعار بعض الشعراء أمثال **بشار بن برد وأبى نواس ومنصور النمرى وابن هرمه والعتابى** وغيرهم ، فعلى أيدى هؤلاء الشعراء خرجت القصيدة العربية عن بعض تقاليدها الموروثة التى سار عليها شعراء العصر الجاهلى كامرئ القيس والنابغة والأعشى وطرفة بن العبد وشعراء العصر الإسلامى فى القرن الأول كجرير والفرزدق والأخطل وغيرهم .

أما سبب ظهور هذا المذهب الشعرى الجديد فيرجع إلى التحول الذى طرأ على الحياة العربية فى القرن الثانى الهجرى ، ففى هذا القرن ـ كما يقول المرحوم طه إبراهيم(١) ـ تغيرت الحياة

---

(١) انظر تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ٩١ .

وابتعدت فى كثير من مظاهرها عما كانت عليه من قبل ، فما جاءت الدولة العباسية حتى كانت الصلات قد توطدت بين العرب وبين الأمم التى أخضعوها ، وحتى كمل التفاهم بالمصاهرة والإقامة والولاء ، كذلك تعقدت الصلات وتشابكت بينهم وبين الأمم المتاخمة لهم ، ثم كان بناء بغداد على دجلة ونقل الحاضرة من الشام إلى العراق إيذانا بوقوع العرب تحت تأثير الفرس ، وليس هنا مكان القول فى النهضة العلمية فى صدر الدولة العباسية وحسبنا أن نقول : إنها كانت قوية ، وإن الحياة الاجتماعية تبدلت تبدلا حقيقيا ، فقلت البداوة أو خفت ، وأقام كثير من الشعراء فى الحواضر الإسلامية ، وتغيرت أصول العادات والأخلاق ، فانتشر المجون ، وشاعت الزندقة وعم الجهر بالفسق ، واستحالت الحياة العربية السامية إلى حياة معقدة ملتوية تجمع بين السامى والآرى ، وتأخذ من هذا وذاك .. " .

نشأ هذا المذهب الشعرى الجديد - إذن - استجابة لهذا التطور الذى شمل كثيرا من مظاهر الحياة ، ولا يعنينا الآن أن نرصد ملامح الجدة أو مظاهر الحداثة فى هذا المذهب ، وإنما الذى يعنينا فى المقام الأول هو الإشارة إلى أنه مع ظهور هذا المذهب بدأ الجدل حوله ، ونشبت الخصومة حول القديم والجديد ، وحمل الرواة واللغويون - كما سنرى بعد قليل - لواء الدفاع عن القديم ، وبدأ الفصل على أيديهم بين عهد القدماء الذى يشمل فى نظرهم العصرين الجاهلى والإسلامى حتى نهاية القرن الأول تقريبا ،

وعهد المحدثين الذى يبدأ ببشار بن برد وطبقته ويشمل كل من جاء بعدهم ، وسار على نهجهم من الشعراء .

ولعل أول ما يلفت النظر فى تحديد هؤلاء اللغويين والرواة لعهد القدماء وعهد المحدثين هو أنهم سلكوا الشعراء الإسلاميين الذين حملوا لواء الشعر فى القرن الأول فى زمرة القدماء !! وهو ما يثير تساؤلا مؤداه : ألم يكن شعر هؤلاء الشعراء يمثل فى نظرهم "جديدا" بالقياس إلى شعر العصر الجاهلى ؟

الواقع أن الشعر فى صدر الإسلام والعصر الأموى لم يكد يخرج عن مسار الشعر الجاهلى ، ذلك أن التغير الذى طرأ على الشعر كان تغيرا ضئيلا محدود الأثر ، أعنى أن هذا التغير لم يمس جوهر الشعر القديم ولم يخرج عن تقاليده ، الأمر الذى يسوغ معه القول بأن هذا الشعر الإسلامى لا يعدو أن يكون امتدادا طبيعيا للشعر فى العصر الجاهلى .

يقول المرحوم طه إبراهيم فى ذلك(١) :

" لما جاء الإسلام ونزل القرآن لم يتغير نهج الشعر الأدبى فى شىء ، وظل الشعر الإسلامى كالشعر الجاهلى طريقة ومعنى وجزالة عبارة وضخامة لفظ ، وظل جرير والفرزدق والأخطل وذو الرمة والقطامى كزهير والأعشى والنابغة فى تناول الشعر ، فلم يجدّ فى الإسلاميين مذهب جديد فيه ، وكل ما حدث إنما هو تغير يسير فى أغراض الشعر تبعا للتغير اليسير الذى حدث فى

---

(١) السابق / ٩٠ .

الحياة العربية فى صدر الإسلام ، فقوى النسيب ، وكان ضعيفا فى الجاهلية ، واشتد الهجاء وأفحش الشعراء فيه إفحاشا لم يكن من قبل، وكل هذا فى حدود الشعر الغنائى ، وكل هذا موجودة نواته من قبل ، وليس من شىء إلا أنه تكيف الآن وساير الحياة .. حقا إن معانى الشعر قد اتسعت ، وعباراته قد عذبت وهذّبت وصقلت ، وحقا إن أثر القرآن وصفاء أساليبه يتراءى عند جرير والفرزدق وكثير من الإسلاميين ، بل يتراءى عند كعب بن زهير ، إلا أن هذا كله لم يغير كنه الشعر ، فظل غنائيا ، وظلت رسومه كما خطها الجاهليون .

وليس بعجيب أن يظل الشعر الإسلامى فى جملته جاهلى الروح ؛ فالدولة عربية محضة ، والثقافة عربية صقلها الإسلام ، والشعراء عرب إلا ثلاثة أو أربعة ، والصحراء مقام الأكثرية فيهم، والطبع هو الغالب على شعرهم ، وليس بين الحياة الإسلامية وبين الحياة الجاهلية ما يشفع باستحالة الشعر الجاهلى إلى شعر آخر ، ولذلك كان الجاهليون والإسلاميون سواء عند النحويين واللغويين ، ولذلك احتجوا بالإسلاميين كما احتجوا بالجاهليين فى اللغة والاشتقاق والإعراب .. " .

ثانيا : موقف اللغويين والرواة من الجديد :

لقد وقف اللغويون والرواة موقف العداء من الشعراء المحدثين ، فتعصبوا ضدهم ، ولم يكادوا يقرون لهم فى مجال

الشعر بإحسان ، ولعل من أسباب هذا الموقف المتشدد منهم ضد الجديد ما يلى :

أ - أنهم بحكم طبيعة الدور الثقافى الذى نهضوا به كانوا مشدودين إلى الشعر القديم حفظا ورواية ، وتوثيقا وتدوينا ، واستشهادا وتمثيلا، يقول ابن رشيق القيروانى بعد أن أورد طائفة من مواقف التعصب لدى هؤلاء اللغويين ضد المحدثين : " هذا مذهب أبى عمرو وأصحابه : كالأصمعى وابن الأعرابى ، أعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم ، وليس ذلك الشىء إلا لحاجتهم فى الشعر إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون "(١) .

ب - لقد كان هؤلاء الرواة واللغويون حريصين على نقاء العربية وبقائها سليمة خالية من أوشاب اللحن ، وقد وجدوا الصورة المثلى لهذا النقاء فى الشعر القديم ، ومن ثم كان عداؤهم للشعر الجديد الذى تمثلت فيه كثير من ألوان اللحن .

جـ - أن معظم الشعراء المحدثين لم يكونوا من العرب الخلّص ، بل كانوا من الأعاجم الذين سرت فى أشعار بعضهم نزعة السخرية من العرب والاستهانة بما ورثوه من تقاليد ، ومن ثم كان تنكر اللغويين لشعر هؤلاء المحدثين يعنى - فى بعض أحواله - لونا من ألوان الرد على تلك النزعة، وضربا من ضروب

---

(١) العمدة ج١ / ٩١ .

الانتصاف للعرب أو للعروبة الخالصة ، ولعله لهذا السبب كان إطلاق هؤلاء اللغويين لفظة "المولد" على الشاعر المحدث ، فالمولد من الرجال كما تقول المعاجم هو العربى غير المحض(١) .

والآن نود أن نورد بعض المواقف التى يتجلى فيها مدى تعصب هؤلاء اللغويين والرواة ضد الشعر المحدث . فمن ذلك(٢):

* سئل أبو عمرو بن العلاء عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم .

* يقول إسحاق بن إبراهيم الموصلى : قلت فى ليلة من الليالى!

هل إلى نظرة إليك سبيل
فيروًى الصدى ويشفى الغليل

إن ما قل منك يكثر عندى
وكثير ممن تحب القليل

فلما أصبحت أنشدتهما الأصمعى فقال: لمن تنشدنى؟ فقلت : لبعض الأعراب ، فقال : هذا والله هو الديباج الخسروانى فقلت: إن هذا الشعر هو ابن ليلته ، فقال : لا جرم ، والله إن أثر الصنعة والتكلف بيِّن عليهما .

---

(١) انظر مادة الكلمة فى لسان العرب ، المعجم الوسيط .

(٢) انظر فى هذه المواقف : تاريخ النقد الأدبى عند العرب /٩٨ - ٩٩ ، العمدة ج١/٩٠ - ٩١ ، أخبار أبى تمام / ٢٤٤ ، الموازنة /٢٤ .

* يقول أبو عمرو بن أبى الحسن الطوسى : " وجّه بى أبى إلى ابن الأعرابى لأقرأ عليه أشعارا ، وكنت معجبا بشعر أبى تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل ، ثم قرأت أرجوزة أبى تمام (على أنها لبعض شعراء هذيل) التى يقول مطلعها :

وعاذل عذلته فى عذله

فظن أنى جاهل من جهله

فلما أتممت قراءتها قال ابن الأعرابى : اكتب لى هذه : فكتبتها له ثم قلت : أحسنة هى ؟ قال : ما سمعت بأحسن منها قلت: إنها لأبى تمام ، قال : خرق خرق .

* روى عن ابن الأعرابى قوله : إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان ، يشم يوما ويذوى فيلقى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيبا .

إن مثل هذه المواقف - وهى كثيرة فى موروثنا النقدى - تدل دلالة واضحة على مدى تعصب هؤلاء الرواة واللغويين للقديم ، فالأحكام التى رأيناها فى المواقف السابقة إنما هى لون من ألوان التحامل على المحدثين ، لا لسبب إلا لأنهم محدثون ، وهى بعد ليست أحكاما نقدية ؛ إذ الحكم النقدى هو حكم لا على الشاعر ، ولا على العصر ، بل على الشعر فى ذاته .

من هنا كان من الطبيعى أن يضيق المحدثون بمثل تلك الأحكام التى تؤثر القديم لمجرد قدمه ، وتمقت الجديد لمجرد جدته،

وهذا ما يتجلى على سبيل المثال فى تلك الرواية التى يرويها أبو الفرج الأصفهانى عن ابن مناذر الشاعر، والتى يقول فيها :

لقى ابن مناذر حماد الأرقط بمكة فأنشده قصيدته التى يقول فى مطلعها : (كل حيٍّ لاقى الحمام فمود) .

ثم قال له : أقرئ أبا عبيدة السلام ، وقل له : يقول لك ابن مناذر : " اتق الله ، واحكم بين شعرى وشعر عدى بن زيد ، ولا تقل : ذاك جاهلى وهذا إسلامى ، وذاك قديم وهذا محدث ، فتحكم بين العصرين ، ولكن احكم بين الشعرين ، ودع العصبية .

ثالثا : ثورة أبى نواس على القديم :

إذا كان اللغويون والرواة قد تطرفوا فى تعصبهم للقديم وغالوا فى تنكرهم للشعراء المحدثين - فإن أبا نواس (وهو أحد هؤلاء الشعراء) قد تطرف فى تشيعه للجديد ، وأسرف فى تنكره للقديم وغضه من القدماء .

وبداية نود الإشارة إلى أن أبا نواس وإن كان أحد المجددين الذين غالوا فى التشيع للجديد فإنه لم يستطع فى شعره أن يفلت من إسار القديم فحين نتصفح ديوانه نجد أن الأغراض التى نظم فيها هى - فى عمومها - ذات الأغراض التى سبقه إليها القدماء من مديح وهجاء وفخر ورثاء واعتذار ووصف ، وما إلى ذلك من تلك الأغراض التى لم يسبق إليها ، ولم يتفرد بها فى عصره ، ومن الصحيح أنه تغزل بالمذكر ، وهو غرض لم يسبقه أحد إليه ، ومن

الصحيح كذلك أنه أكثر من وصف الخمر والشراب إلى حد لا نكاد نجده إلا لديه ، ولكن هذا أو ذاك لا يمثل خروجا حقيقيا عن مسار الشعر القديم ، أما الغزل بالمذكر فليس غرضا ذا قيمة ، وأما وصف الخمر الذى تفوق فيه واشتهر به فهو درب مسلوك ، سلكه قبله - وإن لم يكن بذات القدر - كثير من الشعراء فى العصر الجاهلى والإسلامى ، أمثال الأعشى وطرفة وعدى بن زيد والأخطل والوليد بن يزيد وغيرهم ...

والتساؤل الآن هو : إذا كان أبو نواس لم يخرج فى شعره خروجا حقيقيا عن منهج الشعر القديم فما سر ثورته عليه ؟ وما مظاهر هذه الثورة ؟ وإلى أى حد كان نجاحه أو إخفاقه فيها ؟

ينبغى للإجابة عن ذلك أن نتذكر ما سبق أن أشرنا إليه منذ قليل من أن بعض الشعراء المجددين الذين كانوا من أصل أعجمى قد عمدوا فى أشعارهم إلى السخرية من العرب والاستهانة بتقاليدهم، وقد أشرنا هناك إلى أن هذا قد كان أحد الأسباب التى كانت وراء تعصب اللغويين والرواة ضد الجديد ، وهنا نشير إلى أن أبا نواس قد كان أحد هؤلاء الشعراء ، فأبوه من الموالى وأمه جارية فارسية ، ولذا لم يكن من الغريب أن يكون أحد "الشعوبية" الذين عرفوا آنذاك بالمبالغة فى التنقص من شأن العرب ، والحط من قدرهم ، وتفضيل العجم عليهم ، والذين ألف بعضهم فى هذا الصدد كتبا تحت عنوان "مثالب العرب" أو "تفضيل العجم على العرب" ... إلخ .

لعل هذا يفسر لنا سر ثورة أبى نواس على الشعر القديم رغم احتذائه له ، والسير على نهجه فيما ألف من أشعار، فكأنه كما يقول الدكتور طه حسين : " يذم القديم لا لأنه قديم ؛ بل لأنه قديم ولأنه عربى ، ويمدح الحديث لا لأنه حديث ، بل لأنه حديث ولأنه فارسى ، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب ، ومذهب الشعوبية المشهور "(١) .

لقد كان أبرز مظهر تجلت فيه ثورة أبى نواس على القديم هو دعوته إلى التجديد فى ديباجة القصيدة ، فلقد درج الشعراء القدماء على أن يفتتحوا قصائدهم بالبكاء على الأطلال وترديد ذكر الحبيبة ، أما هو فقد دعا إلى نبذ هذه الديباجة القديمة التى لم تعد تلائم عصره ، واستبدال وصف الخمر بالبكاء على الأطلال ، وقد جاء شعره - فى كثير من الأحوال - تطبيقا عمليا لما يدعو إليه . غير أننا ما إن نطالع هذا الشعر حتى نحس إحساسا قويا بتلك الروح الشعوبية الثائرة لا على ديباجة الشعر القديم فحسب ، بل على كل ما هو عربى أصيل من عادات وقيم وتقاليد .

ولا يتسع المقام لعرض كثير من أشعار أبى نواس فى هذا الصدد . ولعل فى النماذج التالية ما يدل دلالة واضحة على الدوافع الحقيقية لتلك الدعوة لديه .

أ - صفة الطلول بلاغة القُدم

فاجعل صفاتك لابنة الكرْم

---

(١) حديث الأربعاء ج٢ /٩٠ .

لا تُخـدعــن عــن التــى جعـلت

سقم الصحيــح وصحــة السقـــم

تصف الطــلــول على السمــاع بها

أفذو العيـــان كأنت فى الحكـــــم

وإذا وصفــت الشــىء متّبــعـــا

لم تخــل من غــلــط ومــن وهـــم

ب ـ لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند

واشرب على الورد من حمراء كالورد

كأسا إذا انحــدرت من حلق شاربها

أجْدَتْه حمــــرتها فى العين والخـــد

جـــ ـ عاج الشقى على رسم يسائله

وعجت أســأل عن خمــارة البلـــد

يبكى على طلل الماضين من أســد

لا درّ درّك قل لى مــن بنــو أســـد

ومن تميــم ومن قيــس ولفهمـــا

ليس الأعاريب عنــد الله من أحـــد

لا جف دمع الذى يبكى على حجــر

ولا صفـــا قلب من يصبو إلى وتــد

كم بين ناعت خمـــر فى دساكرها

وبين باك على نــؤى ومنتضـــــد

دع ذا عدمتــك واشربهــا معتقــــة

صفراء تفرق بين الــروح والجســد

د _ سقيـــا لغير العليـــــاء فالسند

وغير أطـــلال مـــى بالجــــرد

ويا صبيب السحــاب إن كنت قـــد

جــدت اللــوى مرة فلا تعـــــد

لا تسقيــن بلـــدة إذا عـــــدت

البلـــدان كانت زيـــادة الكبـــد

بقى أن نشير إلى أن ثورة أبى نواس على القديم قد أخفقت ولم يكن لها أثر يذكر فى تغيير مسار الشعر العربى . ولعلنا فى ضوء ما تقدم نستطيع إدراك السبب فى هذا الإخفاق ، فهو - من جهة - لم يدع إلى تغيير حقيقى فى جوهر الشعر ، وقد سبق أن أشرنا إلى أنه رغم ثورته تلك كان يسير فى فلك القديم ، وكل ما أضافه هو أنه وضع فى افتتاح قصائده شيئا حضريا (الخمر) مكان آخر بدوى (الأطلال) ، وهو ما لا يعد تجديدا حقيقيا ، بل هو فى واقع الأمر ضرب من ضروب التقليد - كما أنه - من جهة أخرى - لم يلتزم بتطبيق دعوته تلك فى كل ما كتب من أشعار ، إذ فى شعره كثير من القصائد التى جارى فيها القدماء فى الوقوف على الأطلال أو وصف الناقة أو ما إلى ذلك من تقاليد الشعر القديم ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما سبق أن لمسناه من سريان روح الشعوبية فى شعره المتضمن لثورته على القديم - أدركنا السر فى إخفاق تلك الثورة.

رابعا : إنصاف النقاد للمحدثين :

إذا كان من شأن الخلاف حول القديم والجديد فى كل عصر ولدى كل أمة أن يتمخض عن اتجاه معتدل لا يتعصب لهذا أو ذاك - فمن هم أصحاب هذا الاتجاه ؟ ومتى بدأ فى تراثنا النقدى ؟

يمكننا القول بأنه فى غضون القرن الثالث الهجرى الذى استمرت فيه قافلة التجديد فى المسير - بدأ النقد الأدبى على أيدى طائفة من أعلامه البارزين يسلك فى تلك القضية مسلك الاعتدال

الذى لا يؤثر القديم لذات القدم ، ولا يتنكر للجديد لذات الجدة ، فإذا كان ابن سلام الجمحى الناقد فى مطالع هذا القرن (ت٢٣٢هـ) قد بدا فى كتابه : "طبقات فحول الشعراء " متأثرا بآراء الرواة واللغويين فى الشعراء المحدثين ، فلم يترجم لواحد منهم - إذا كان الجمحى قد فعل ذلك فإن أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) كان له رأى آخر لا فى الشعراء المحدثين فحسب . بل فى هؤلاء الرواة واللغويين الذين تنكروا لهم وناصبوهم العداء .

لقد صب الجاحظ هجومه الساخر على هؤلاء الرواة واللغويين ، وصرح غير مرة أنهم ليسو أهلا للنظر فى الشعر أو الحكم على الشعراء ؛ إذ إنهم فى تناولهم للشعر لم يتجاوزوا دائرة البحث عن أهدافهم الخاصة ، من نحو أو غريب أو شاهد أو مثل - هذا ما يقرره الجاحظ إذ يقول :

" طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب : كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات"(١) .

فى ظل هذه النظرة أخذ الجاحظ يسفه من موقف هؤلاء اللغويين والرواة من الشعر المحدث ، فهو يقول(٢) :

---

(١) انظر : العمدة ج٢ ، ص١٠٥ .

(٢) الحيوان : ج٣ / ١٣٠ .

" وقد رأيت أناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ولم أر ذلك قط إلا فى راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى أى زمان كان " .

وعلى هذا الأساس أخذ الجاحظ بروح الإنصاف ينظر فى أشعار هؤلاء المحدثين ، معلنا رأيه فى جودة الجيد منها ، محذرا من الانسياق فى تيار التعصب المقيت عليها ، فحين ينظر على سبيل المثال فى شعر أبى نواس يقول(١) :

" وإن تأملت شعره فضلته ، إلا أن تعترض عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم فى شىء ، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوبا .."

وقد تابع ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) الجاحظ فى هذه النظرة المنصفة للشعر المحدث فهو فى كتابه "الشعر والشعراء" لم يترجم للشعراء القدماء فحسب كما فعل ابن سلام ، بل لقد ترجم لكثير من الشعراء المحدثين ، واقتبس من أشعارهم ، معلنا رأيه فى الجيد منها فى حياد علمى تام .

وقد حدد ابن قتيبة فى مقدمة هذا الكتاب طبيعة نظرته المنصفة إلى كل من القديم والجديد .. فهو يقول(٢) :

---

(١) السابق ج٢ ٢٧ .

(٢) ج١/ ٦٢ - ٦٣ .

" ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سـبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منـهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ، ووفـرت عليه حقه ، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ، ويرزل الشعر الرصين ولا عيـب لـه عنده إلا أنه قيل في زمانه ، أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص بـه قومـا دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما في كل دهر ، وجعل كل قديـم حديثا في عصره ، وكل شرف خارجية في أوله ، فقد كان جريـر والفرزدق والأخطل يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بـن العـلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ، ثـم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهـم لمن بعدنا ، كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم ، فكـل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولـم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولا حداثة سنه ، كما أن الـردئ إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبـه ولا تقدمه .. " .

وحين نتصفح كتاب الشعر والشعراء نجد أدلة واضحة علـى صدق هذا المبدأ المنصف الذي أعلنه ابن قتيبـة - نظريـا - فـي مقدمته ، حيث نجده يحتفي بالشعراء المحدثين ، ويرفع مـن شـأن

ممجيدين منهم ، مدافعا عنهم إذا اقتضى الأمر ، فهو حين يتعـوض لبشار بن برد يقول : ومن جيد شعره قوله فى عمر بن العلاء :

إذا أيقظتـــك حـــروب العـــدا
فنبـــه لهـا عمـرا ثم نـــم

دعـــانى إلى عـــمـــر جـــوده
وقـــول العشيرة بحـــر خضـــم

ولولا الـــذى زعمـــوا لـــم أكـــن
لأحمـــد ريحانـــة قبـــل شـــم

ثم يقول : ومما سبق إليه بشار قوله :

كأن مثـــار النقـــع فـــوق رءوسنـــا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه(١)

وعندما يتوقف مع أبى نواس يقول : وهو أحد المطبوعيـــن .. وكان متفننا فى العلم قد ضرب فى كل نوع منه بنصيب " .. ثـم يعرض كثيرا من أشعاره معلنا رأيه فيما يستجيده منها ، فهو يقـول - مثلا - ومن خير شعره قوله فى محمد الأمين يرثيه :

طوى الموت ما بينى وبين محمـــد
وليس لما تطـــوى المنيـــة ناشر

وكنت عليه أحـــذر الموت وحـــده
فلم يبـــق لى شىء عليـــه أحـــاذر

---

(١) الشعر والشعراء ج٢ / ٧٥٨ ، ٧٥٩ .

لئن عمـــرت دور بمـــن لا نحبـــه

لقد عمـــرت ممن نحب المقـــابر(١)

بل إن ابن قتيبة ليعتذر عما يبدو لحنا فى شعر أبى نـــواس مشيدا بمنزلته العلمية فهو يقول : " وقد كان يلحن فى أشـــياء مـــن شعره لا أراه فيها إلا على حجة من الشعر المتقدم ، وعلى علة بينة من علل النحو ، منها قوله :

فلـــيت مـــا أنـــت واط

من الثـــرى لى رمســـــا

أما تركه الهمز فى "واطئ" فحجته فيه أن أكثر العرب تترك الهمز ، وأن قريشا تتركه وتبدل منه ، وأما نصبـــه رمســـا فعلـــى التمييز ، والبغداديون يسمونه التفسير ، ألا تراه قال : " فليـــت مـــا أنت واط من الثرى لى " فتم الكلام وصار جواب "ليت" فى "لـــى" ، ثم بين من أى وجه يكون ذلك فقال : رمسا أى قبرا ، كما تقول فى الكلام : ليت ثوبك هذا لى ، ثم تقول : إزارا ، لأن جـــواب ليـــت صار فى قولك "لى" وصار الإزار تمييزا(٢) .

وعندما يترجم ابن قتيبة لصريع الغوانى " مسلم بن الوليـــد " يقول عنه : " وهو أول من ألطف فى المعانى ورقق فى القـــول ، وعليه يعول الطائى فى ذلك وعلى أبى نواس " .

ثم يقول : ومن جيد شعره قوله فى المدح ليزيد بن مزيد :

---

(١) السابق / ٨١٥ .

(٢) السابق / ٨١٨ .

موف على مهـج فى يـــوم ذى رهــج

كأنه أجــل يسعـــى إلـــى أمــــل

ينـــال بالرفـــق ما يعيــا الرجــــال به

كالموت مستعجــــلا يأتى على مهل

لا يرحـــل الناس إلا نحـــــو حجرته

كالبيت يضحى إليـــــه ملتقى السبل

يقـــــرى المنيــة أرواح الكمـــاة كما

يقرى الضيوف شحوم الكــوم والبزل

يكســـو السيــوف رءوس الناكثين بــــه

ويجعل الهـــام تيجـــان القنـــا الذبل

قـــد عــوّد الطيــر عـــادات وثقـــن بها

فهـــن يتبعنـــــه فى كل مرتحـــل(١)

وإذا كان الشعراء المحدثون قد ظفروا فى القرن الثالث بـهذه النظرة المنصفة التى رأينا مظاهرها جلية لدى كل مـــن الجـاحظ وابن قتيبة - فإنهم ظفروا بأكثر من ذلك قبيل نهاية هذا القرن علـى يدى عبد الله بن المعتز الشاعر المتوفى سنة ٢٩٦هـ وذلـك فـى ثنايا كتابه "طبقات الشعراء" ؛ إذ إن ابن المعتز لم يترجم فى هـــذا الكتاب للشعراء القدماء والمحدثين كما فعل سلفه ابن قتيبة ، بل لقـد قصره على المحدثين فحسب ، ومن ثم سمى هـــذا الكتـاب لـدى بعضهم " الاختيار من شعر المحدثين "، فإذا أضفنا إلى ذلك أن ابن

---

(١) انظر : السابق / ٨٣٢ وما بعدها .

المعتز قد ترجم فى كتابه هذا لبعض شاعرات عصره وأورد نماذج من شعرهن أدركنا مدى إنصافه للمحدثين وإعجابه بالشعر المحدث"(١) .

وحين نتتبع تعليقات ابن المعتز على شعر الشعراء الذين ترجم لهم نجدها كلها تدور حول معانى الاستحسان والاستجادة ، من ذلك مثلا قوله عن العتابى :

" أشعار العتابى كلها عيون ليس فيها بيت ساقط " ، وقوله عن شعر مسلم بن الوليد : " كله ديباج لا يدفعه عن ذلك أحد " .

وحين يترجم لبشار بن برد يقول : ومما يستحسن من شعره وإن كان كله حسنا قوله :

أمن تجنى حبيب راح غضبانا
أصبحت فى سكرات الموت سكرانا

لا تعرف النوم من شوق إلى شجن
كأنما لا ترى للناس أشجانا

أود من لم ينلنى من مودته
إلا سلاما يرد القلب حيرانا

يا قومٌ أذنى لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا

---

(١) انظر : طبقات الشعراء / ٤٢١ وما بعدها ، وكذا مقدمة فى النقد الأدبى للدكتور / محمد حسن عبد الله / ٥٦٥ ـ ٥٦٧ .

بمثل هذه النظرة المنصفة بل المتعاطفة ، وبمثل تلك الأحكام التأثرية التى هى أقرب إلى التقريظ والمجاملة منها إلى النقد - تناول ابن المعتز شعر المحدثين فى كتابه - شخص واحد فقط - كما يلاحظ الدكتور إحسان عباس - لم يستطع ابن المعتز أن يوسع له مكانا فى هذا الكتاب ، وذلك هو ابن الرومى ؛ وذك لأن هذا الشاعر كان قد هجا المعتز أباه ، غير أن إغفاله له كان تحاشيا من التورط فى الخروج عن خطة التقريظ الانطباعى ، وهو أسلم من إدراجه فى الكتاب(١) .

والتساؤل الذى يفرض نفسه علينا الآن هو : هل التزم ابن المعتز بهذا الخط المنصف للشعر المحدث ، المتعاطف مع أعلامه فى مؤلفه الآخر "كتاب البديع" ؟

ينبغى قبل الإجابة عن هذا التساؤل أن نورد العبارات التى ذكرها ابن المعتز فى التقديم لهذا الكتاب ، وفى بيان سبب تأليفه : فهو يقول :

" قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون "البديع"(٢). ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم

---

(١) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ١١٧ .

(٢) تجدر الإشارة إلى أن مصطلح البديع فى عصر ابن المعتز لم يكن قد تحدد بالصورة التى نعهده عليها لدى البلاغيين المتأخرين ؛ إذ إن الاستعارة وهى أول فنون البديع لدى ابن المعتز قد أدرجها هؤلاء المتأخرون فى نطاق علم البيان ، ومعنى ذلك أن البديع عنده هو اوسع دائرة من مباحث ما أسماه هؤلاء "علم البديع" .

وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم، فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم ، فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه ، وتفرغ فيه وأكثر منه ، فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف ، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة ، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ... وإنما غرضنا فى هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شىء من أبواب البديع"(١) .

لقد فهم كثير من الدارسين من هذه العبارات (وخاصة آخرها) أن ابن المعتز قد ألف كتاب البديع إنصافا للقدماء ، وردا على تبجح المحدثين بالبديع ، وزعمهم أو زعم من يتعصب لهم أنهم هم الذين اخترعوا البديع ، هذا ما يقرره الدكتور شوقى ضيف إذ يقول عن ابن المعتز :

" فغايته من الكتاب التى يعلنها فيه دون مواربة هى أن يثبت أن المحدثين لم يخترعوا البديع الذي يلهجون به ، وكأنما كان هناك من يزعم أن المحدثين هم الذين أنشأوا البديع إنشاءً ... ولم يسم ابن المعتز أصحاب هذا الزعم ، وكانوا لا يخلون من أحد اثنين : إما

---

(١) كتاب البديع / ١- ٣ .

متفلسف متعصب لم يتعمق الأدب وأصوله ، وإما شعوبى ممن يغمطون العرب القدماء حقهم ، وينكرون عليهم كل فضل ، وتصدى لهم ابن المعتز ينقض دعواهم الباطلة مبينا بالبرهان الساطع أن البديع قديم فى العربية ، بل إنه ليتعمق فى القدم حتى العصر الجاهلى(١) .

ويقول الدكتور / عبد الرازق أبو زيد :

" ولقد كان ما دفع ابن المعتز إلى تأليف كتابه "البديع" تلك الخصومة القوية التى احتدمت بين أنصار القديم الذين كانوا يقيسون البلاغة بالمقاييس العربية الخالصة ... وأنصار الحديث الذين كانوا يعجبون بآثار الفكر اليونانى ويرونها المثل الأعلى حتى فى شئون البلاغة العربية ، كما يرون أن المولدين هم أصحاب البديع ومخترعوه ، ووقف ابن المعتز يدافع عن آراء أنصار القديم ، ويثبت أصالة العرب فى البديع فألف كتابه"(٢) .

والواقع أنا لا نسلم مع هؤلاء الدارسين بأن ابن المعتز قد ألف كتابه هذا دفاعا عن القديم أو انتصارا للقدماء ، بل نرى على العكس من ذلك تماما أنه إنما ألفه إنصافا للمحدثين ودفاعا عنهم ، أى أنه فى هذا الكتاب لم يحد فى نظرته إلى المحدثين (وهذا يجيب عن التساؤل الذى طرحناه من قبل) عن الخط الذى سار عليه معهم فى كتابه "طبقات الشعراء ، ولعل مما يدعم ما نذهب إليه ما يلى :

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ /٦٧ .

(٢) ابن المعتز وآراؤه البلاغية والنقدية / ٣٠ .

أ ـ لا نكاد نجد فى مؤلف من مؤلفات هذا العصر أى إشارة إلى أن واحدا من الشعراء المحدثين أو ممن يتعصب لهم قد زعم أن المحدثين هم الذين اخترعوا البديع ، ولكنا نجد بالمقابل ثورة عارمة ضد هؤلاء المحدثين ، واتهاما لهم بأنهم هم الذين أفسدوا الشعر العربى وهجنوه ، وخرجوا به عن الجادة التى سار عليها الفحول فى الشعر القديم ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن كثيرا ممن وجهوا هذا الاتهام إلى الشعراء المحدثين أطلقوا عليهم اسم "أصحاب البديع" أدركنا طبيعة الدافع الذى دفع ابن المعتز إلى تأليف كتابه ، وهو دفع هذا الاتهام عن المحدثين ، فهو حين يقول : (إن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شىء من أبواب البديع) إنما يدافع عن هؤلاء المحدثين ويثبت أنهم لم يخرجوا عن جادة الشعر القديم ، فألوان البديع التى استخدموها واتهموا بسببها موجودة فى الشعر القديم ، وفى الكتاب والسنة ، وكل ما هنالك هو أنهم ولعوا بتلك الألوان فكثرت فى أشعارهم كثرة لا نألفها فى شعر القدماء .

ونود هنا أن نلاحظ أن الإكثار من البديع لم يكن عيبا فى ذاته فى نظر ابن المعتز كما قد توحى عباراته السابقة لأول نظرة ، فهو لا يشير إلى كثرة البديع لدى المحدثين لكى يغض من شأنهم ، وإنما ليبين فقط أن هذه الكثرة كانت السبب فى نشوء مصطلح البديع " ولكنه كثر فى أشعارهم ، فعرف فى زمانهم حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه ، أما الكثرة فى ذاتها فهى غير معيبة فى نظر ابن المعتز اللهم إذا كان باعثها التكلف فجاءت الصور

البديعية مجرد زخرف شكلى بحت ليس وراءه رصيد من المعنى ، ومما يؤكد هذا الفهم أن ابن المعتز إذ يرى أن أبا تمام قد أكثر من البديع وأفرط فى استخدام صوره لم يخرج شعره كلية من نطاق الشعر الجيد ، بل يرى أنه " أحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض " .

ب - لقد كان ابن المعتز نفسه أحد هؤلاء الشعراء المحدثين الذين حفلوا بالبديع وافتنوا فيه ، وولعوا بالإكثار من صوره فى أشعارهم .. يقول عنه ابن رشيق :

" وهو عندى ألطف أصحابه شعرا ، وأكثرهم بديعا وافتنانا، وأقربهم قوافى وأوزانا " ، ثم يضيف بعد ذلك بقليل : " وقالوا : أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد وابن هرمه .. ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم بن عمرو العتابى ومنصور النمرى ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، واتبع هؤلاء حبيب الطائى والوليد البحترى وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به "(١) .

وإذا كان ابن المعتز بحكم طبيعة إنتاجه الشعرى أحد هؤلاء المحدثين الذين اشتدت الخصومة فى عصره حول ولعهم بظاهرة البديع - فلقد كان من الطبيعى أن يؤلف كتابه حول تلك الظاهرة لا انتصافا - كما قيل - للقدماء أو مناصرة للمتعصبين لهم ، بل لتأصيل تلك الظاهرة والكشف عن جذورها الضاربة فى القدم ،

---

(١) العمدة ج١ / ١٣٠ - ١٣١ .

ذلك التأصيل الذى يؤكد مشروعية استخدامها لدى أقرانه المحدثين، وهو بذلك يدافع لا عن هؤلاء الأقران فحسب بل عن مذهبه الشعرى الذى ارتضاه لنفسه .

جـ - أخيرا . . لقد صرح ابن المعتز بأنه ألف كتاب البديع سنة ٢٧٤هـ ، أما كتابه الآخر "طبقات الشعراء" فقد اختلفت الآراء فى تاريخ تأليفه(١) ، وقد رجح محققه أن ابن المعتز قد ألفه سنة ٢٨٠هـ وهو تاريخ - مع التسليم بصحته - له مغزاه فيما نحن بصدده ، أعنى أنه يرجح القول بأن ابن المعتز قد ألف كتاب البديع دفاعا عن المحدثين وإنصافا لهم ؛ إذ من المستبعد أن يؤلف هذا الكتاب - وهو الشاعر المحدث - للغض من الشعراء المحدثين ، ثم يعود إليهم بعد سنوات قلائل كى يغرقهم بفيض من عبارات التمجيد والتقريظ على نحو ما رأينا فى "طبقات الشعراء" .

وبعـــد :

لعل فيما أوردناه من نصوص لكل من الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز ما يدعم ما أشرنا إليه فى صدر الحديث عن هذه النقطة من أنه منذ القرن الثالث الهجرى بدأت روح الاعتدال والانصاف تأخذ طريقها إلى قضية القديم والجديد ، تلك الروح التى نجدها واضحة جلية لدى نقاد القرن الرابع الهجرى كابن طباطبا والآمدى والقاضى الجرجانى وغيرهم ممن لا يتسع المقام لاستعراض

---

(١) انظر : مقدمة فى النقد الأدبى / ٥٦٤ .

مواقفهم فى تلك القضية أو مداخلهم إليها ، ولعل فى مناقشة النقطة التالية ما يوضح شيئا من ذلك .

خامسا : طبيعة التجديد فى الموروث الشعرى والمنظور النقدى :

نهدف تحت هذا العنوان أن نستجلى كنه الجديد الذى ثار حوله الخلاف فى موروثنا النقدى ، فإذا كان من سموا بالمحدثين أو المولدين قد جددوا فى الشعر العربى فما مظاهر هذا التجديد ؟ وإذا كان النقاد قد قبلوا التجديد فإلى أى حد كان قبولهم له ؟

نستطيع القول على وجه الإجمال إن التجديد الذى ثار حوله كل هذا الخلاف تعصبا له تارة ، وتعصبا عليه تارة ثانية ، وإنصافا أو قبولا له ثالثة هو - فى تراثنا العربى - ضيق النطاق محدود الأثر، ولعل مما يجلى ذلك تلك التسمية التى أطلقت فى تراثنا النقدى - كما أشرنا منذ قليل - على الشعراء المحدثين ، أعنى "أصحاب البديع" ، فإذا كانت فنون البديع كما أوضحها ابن المعتز تشمل فقط الاستعارة والتجنيس والطباق ورد الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامى - إذا كانت فنون البديع أو (الجديد) هى هذه الألوان الخمسة فحسب فإن مغزى ذلك أن الجديد الذى نشبت حوله تلك القضية ينحسر عن مجالات كثيرة فى الشعر العربى وينحصر فى مجال واحد هو مجال الألفاظ أو الصياغة فحسب .

لقد أشار الدكتور محمد مندور إلى دعوة "شينيية" إلى تجديد الشعر الغنائى الفرنسى فى القرن الثامن عشر ، تلك الدعوة التى

صاغها فى بيته القائل " لنقل أفكارا جديدة فى صياغة قديمة " ثم يعلق الدكتور مندور على ذلك قائلا : ولكن هذه المحاولة لم يعرفها الشعر العربى .. فالظاهرة التى سادت عند أصحاب مذهب البديع لم تكن الظاهرة التى يتحدث عنها "شينييه" ؛ فهم لم يقولوا أفكارا جديدة فى صياغة قديمة ، بل حاولوا بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة فى صياغة جديدة ، وبخاصة عند أبى تمام الذى لم يكد يجدد شيئا فى موضوعات الشعر(١) .

ويشير الدكتور طه حسين إلى ضيق دائرة التجديد فى الشعر العربى فيقول :

" .. فلم يتغير الشعر العربى فى موضوعه ولا فى صورته ولا فى نوعه ، ولم يتغير فى معناه وفى لفظه ، إلا تغيرا قليلا جدا، بقيت القصيدة كما كانت معتمدة على وحدة القافية والوزن غير معنية بوحدة المعنى ، وبقى موضوع الشعر كما كان مدحا وهجاء ورثاء ووصفا وغزلا ، وإنما تجددت هذه الموضوعات دون أن تتغير ، ولم يكن تجددها جوهريا ولا مطردا ، وإنما هو التجدد الذى يكفى ليشعرك بالفرق بين العصر القديم والعصر الجديد ، وقد مضت القرون وتعاقبت ، والشعر العربى فى لفظه ومعناه وصورته وموضوعه كما كان قديما ، لم ينله من التطور والتغير إلا هذا المقدار الضئيل الذى أشرنا إليه"(٢) .

---

(١) انظر : النقد المنهجى عند العرب / ٥٤ .

(٢) حديث الأربعاء ج٢/٨ .

وقد حاول الدكتور طه حسين البحث عن السبب الأساسى فى تلك الظاهرة ، وانتهى إلى أن هذا السبب "هو أن الأمة العربية لم تعرف من آداب الأمم الأخرى شيئا يذكر ، ولم تخالط هذه الأمم الأجنبية من الوجهة الأدبية والعقلية إلا مخالطة ضيقة جدا ، فلم تعرف من آثارها إلا شيئا من العلم والفلسفة ، ونتفا من الحكم والأمثال"(١) .

ونود أن نضيف إلى هذا السبب الذى ذكره الدكتور طه حسين سببا آخر كان له أثره - فيما نرى - فى تقلص ظاهرة التجديد فى الشعر العربى ، وتركزها فى جانب الصياغة فحسب وهو سيطرة روح الإعجاب بالقديم فى تراثنا العربى ، فهذا الإعجاب وإن كان إحدى الظواهر العامة فى تاريخ الآداب الإنسانية - فإن الخط البيانى له يكاد يبلغ ذروته فى أدبنا العربى القديم ونقده، فالسمة الغالبة على هذا الأدب وذلك النقد هى المحافظة على القديم والحرص على تقاليده والاعتزاز به اعتزازا يكاد يبلغ حد التقديس أحيانا .

وإذا كانت روح المحافظة والإعجاب بالشعر القديم قد دفعت الشعراء المجددين إلى احتذاء تقاليد هذا الشعر والاكتفاء بالتجديد فى جانب العبارة أو الصياغة فحسب - إذا كانت قد دفعت الشعراء إلى ذلك فإنها قد دفعت النقاد إلى التمسك بتلك التقاليد والحرص على استمرارها والنظر إليها بوصفها أعرافا ثابتة لا يحسن المساس

---

(١) السابق / ١٢ .

بها، وقيما راسخة لا ينبغى الخروج عليها . ومن ثم أصبح التجديد الذى أقبل عليه الشاعر المبدع ، وقبله الناقد المقوم ليس هو التجديد على إطلاقه ، بل هو التجديد المحافظ أو لنقل التجديد المقيد بأغلال القديم !! .

وإذا كانت تلك هى طبيعة التجديد فما الظواهر التى ترتبت عليها فى تراثنا النقدى ؟

لعل من أبرز هذه الظواهر ما يلى :

أ - المحافظة على أغراض الشعر القديم .

ب - الاحتكام إلى ما سمى بطريقة العرب فى نقد المعانى الجزئية .

جـ - الحرص على النهج القديم للقصيدة .

د - التسليم بنفاد المعانى أو الأفكار .

ونود فيما يلى أن نتوقف لتجلية كل ظاهرة من تلك الظواهر:

أ - المحافظة على أغراض الشعر القديم :

ففى ظل سيطرة روح الإعجاب بالشعر القديم ظفرت أغراض هذا الشعر بقدر كبير من الاحترام والثبات ، بحيث أصبحت أشبه بقيم راسخة يحافظ عليها ويرعاها الشاعر ، ويقدرها ويقيس إليها الناقد .

يقول الأصمعي : " طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة ، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب ، وصفة الخمر والخيل والحروب "(١).

ويحصر ثعلب أغراض الشعر فى "المدح والهجاء والمراثى والاعتذار والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبار"(٢) .

ويعيب أبو حاتم الرازى شعر العجم لخلوه من الأغراض ؛ إذ ليس فى هذا الشعر كما يقول : (مدح ولا هجاء ولا افتخار ولا فيه ذكر الحروب والوقائع وتقييد الأنساب ونشر الأحساب)(٣) .

فأغراض الشعر القديم - فى نظر هؤلاء النقاد - ليست مناط إعجاب واعتزاز فحسب ، بل هى فى الوقت ذاته طريق الشعر ، ووسيلة الشاعر المحدث إلى التفوق أو الفحولة .

بيد أن هذا الإعجاب بأغراض الشعر القديم لم يقتصر على النقاد فحسب ، بل لقد شاركهم فيه الشعراء ، ولقد سبق أن أشرنا إلى أن هذه الأغراض القديمة هى - مع تطور يسير - ذات الأغراض التى دار حولها شعر المحدثين ، ولعل فى الرواية التى تروى عن أبى العتاهية (شاعر الزهد فى العصر العباسى) ما يدل دلالة واضحة على أن الشعراء المحدثين قد أحسوا نحو تلك الأغراض القديمة بمثل ما أحس به النقاد - يقول عنه ابن الأبيض(٤) .

---

(١) الموشح / ٨٣ .

(٢) قواعد الشعر / ٢٨ .

(٣) الزينة / ١٢٢ .

(٤) الأغانى ج٣/١٥٠ .

" قلت له ذات مرة : سمعت شعرك فى هذا المعنى فأحببت أن أستزيد منه ، فقال : اعلم أن ما قلته ردئ . . فقلت : وكيف ؟ قال : لأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين ، أو مثل شعر بشار وابن هرمة ، فإن لم يكن كذلك فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعرى ، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد .. " .

والواقع أن وصف أبى العتاهية لشعره بالرداءة لا يعكس فيما نرى حقيقة إحساسه نحو شعره ، ولعله - فيما نرجح - لون من ألوان الافتخار غير المباشر بهذا الشعر الذى ابتدعه فى غرض لم يسبق إليه القدماء ، ونهج فيه نهجا تعبيريا خاصا به ، يميل إلى سهولة الألفاظ وبساطة التعبير .

غير أن هذا الافتخار الذى نستشفه من عبارات أبى العتاهية لا ينفى اعترافه الصريح بأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين ، وهو ما يدل على إحساسه بأن أغراض القدماء قد كانت ولا تزال هى سبيل الفحولة وطريق التفوق .

ب - الاحتكام إلى طريقة العرب فى نقد المعانى الجزئية :

إذا كان النقد العربى القديم قد نظر بعين الإعجاب إلى أغراض الشعر القديم فإنه قد نظر بالعين ذاتها إلى المعانى الجزئية التى تواردت على ألسنة الشعراء القدماء فى كل غرض منها ، فلقد أصبحت هذه المعانى - فى نظر نقادنا القدماء - لكثرة ترددها فى

هذا الغرض بمثابة لوازم أو أعراف ثابتة لا يحسن من الشاعر المحدث تجاوزها أو الخروج عليها ، فلكل من المدح والهجاء والنسيب معانيه الخاصة به ، ولكل موصوف - أيا كان - أوصافه الخاصة التى ينبغى الالتزام بها وعدم الإتيان بما يناقضها ؛ لأنها "طريقة العرب" فى وصفه .

فالمرأة - على سبيل المثال - قد وصفت فى الشعر العربى القديم بأنها مطلوبة متمنعة ، ومن ثم فإن التهالك فى الصبابة بها والشوق إليها ، والخضوع الذليل الذى يقابل منها بالتأبى والتمنع والدلال - كل أولئك أصبح أشبه بتقاليد راسخة أو قيم متأصلة فى أذواق العرب ، فإذا ما خرج الشاعر المحدث عن تلك التقاليد وصور المرأة طالبة أو متهافتة فإن ذلك يعد - فى نظر الناقد - عيبا يخل بالقيمة الفنية لشعره .

يقول ابن رشيق القيروانى فى ذلك(١) :

" العادة عند العرب أن الشاعر هو الغزل المتماوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة ، وهذا دليل كرم النحيزة فى العرب ، وغيرتها على الحرم " .

على هذا الأساس كان نقد ابن أبى عتيق لعمر بن أبى ربيعة حين سمعه يقول :

بينما ينعتننى أبصرننى

دون قيد الميل يعدو بى الأغر

---

(١) العمدة ج٢/ ١٢٤ .

قالت الكبرى : أتعرفن الفتى

قالت الوسطى : نعم هذا عمر

قالت الصغرى : وقــد تيمتها

قــد عرفناه . وهل يخفى القمر

فقال له : أنت لم تنسب بهن ، وإنما نسبت بنفسك ، وإنمــا كان ينبغى لك أن تقول : قالت لى فقلت لــها ، فوضعـت خـدى فوطئت عليه .

وقد توجه "كثيّر" بالنقد إلى الشاعر نفسه حين سمعه يقول :

قالــت لهــا أختهــا تعاتبها

لا تفسدن الطــواف فى عمر

قومــى تصدى له لأبصره

ثم اغمزيه يا أخت فى خفــر

قــالت لها قد غمزته فأبى

ثم اسبطرت تشتد فى أثــرى

فقال له : أهكذا يقال للمرأة ؟ إنما توصف بأنــها مطلوبـة متمنعة . وهى مقولة تدل بوضوح على أن روح الإعجاب بـالقديم والاحتكام إلى تقاليده فى تذوق الشعر قد تعمقت فى نفوس الشـعراء المبدعين تعمقها فى نفوس النقاد المقومين .

ويحفل تراثنا النقدى بكثير من أمثلة هذا النقد القـائم علـى أساس مخالفة "طريقة العرب" فى المعانى الجزئية ، من ذلك - على سبيل المثال - نقد الآمدى لأبى تمام فى قوله :

رقيق حواشـــى الحلم لو أن حلمـــه

يكفيـــك ما ماريت فى أنه بـــــرد

فهو يقول : " والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأنى ما علمــت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقـــــة ، وإنمــا يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة "(١) .

ومثل ذلك أيضا نقده لقول أبى تمام :

من الهيف لو أن الخلاخل صُورت

لها وشحا جالت عليها الخلاخل

قائلا : " هذا الذى وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وصف به النساء ؛ لأن من شأن الخلاخيل أن توصــف بأنها تعض فى الأعضاد والسواعد وتضيق فى الأسوق ، فإذا جعـل خلاخيلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف"(٢) .

ويرد القاضى الجرجانى (اعتمادا على طريقة العـــرب فـــى المعانى) على العائبين على المتنبى قوله فى المديح :

تخط فيها العوالى ليس تنفذها

كأن كل سنـــــان فوقها قـــلم

زاعمين أنه أخطأ فى وصف عـــدوه بالحصانـــة ، وأســنة أصحابه بالكلال – يقول الجرجانى : " ومن كان هذا قدر معرفته ، ونهاية علمه، فمناظرته فى تصحيح المعانى وإقامة الأغراض عناء

---

(١) الموازنة / ١٢٨ .

(٢) السابق ١٣١ .

لا يجدى ، وتعب لا ينفع ، كأنه لم يسمع ما شـــحنت بـــه العـــرب أشعارها فى وصف ركض المنهزم ، وإسراع الهارب ، وتقصـــير الطالب وقولهم : إن الذى نجى فلانا كرم فرسه ، والذى ثبطنى عنه سرعة طرفه ، ولم يعلم أن مذاهب العرب الممدوح بها شـــجعانهم التفضل عند اللقاء ، وترك التحصن فى الحرب(١) .

فالجرجانى يعتمد فى (تصحيح المعانى وإقامة الأغـــراض) على مذاهب العرب ، وما جرى عليه شعراؤهم من المبالغـــة فـــى وصف شجاعة الشجاع ، وجبن الجبان ، فالأول لفرط شـــجاعته لا يتحصن فى الحرب ، ولا يحمل إلا القليل الواهى مـــن الســـلاح ، والثانى لجبنه يبالغ فى التحصن والاحتماء ، وعلى ذلك فإن المتنبى غير مخطئ - فى نظر الجرجانى - لجريانه فى فلك هذا المذهب .

وإذا كان الجرجانى قد وقف فى صف المتنبى فـــى البيـــت السابق لموافقته "طريقة العرب" فإنه ينتقده فى موطن آخر لمخالفتـــه لتلك الطريقة فى نظره ، وذلك حيث يقول المتنبى :

ما بقومى شرفت بل شرفوا بى

وبنفسى فخـــرت لا بجدودى

وهو فى ذلك - عند الجرجانى - مثل أبى جبلة حين قال :

---

(١) الوساطة : ٤٣٤ - ٤٣٥ .

وما سودت عجلا مآثـــــر قومهم

ولكن بهم سادت على غيرها عجل

فكلا الشاعرين مخطئ - فى نظره - لأن "طريقة المـــدح أن يجعل الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفا به ، فيجعل لكــل منهم فى الفخر حظا ، وفى المدح نصيبا "(١) .

جـ - الحرص على النهج القديم للقصيدة :

أما نهج القصيدة وما درج عليه الشعراء الأقدمون فيها من حيث البدء والختام وترتيب الأغراض - فقد ظفر كذلـك بقـدر كبـير مـن الإعجاب الذى أدى - فى هذا العصر - إلى ثباته ومراعاته لدى الشعراء المحدثين ، وقد حاول بعض النقاد أن يلتمس مشروعية ثبات هذا النــهج وبقائه ففسره بقوله :

" . . إن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمـــن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ليجعــل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ؛ إذ كان نازلـــه العمـد فــى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازله المدر ، ثم وصل ذلـــك بالنسيب فشكا الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشـوق ليميـل نحوه القلوب . فإذا علم أنه قـد استوثق مـن الإصغـاء إليـه ، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فــى شـعره ، وشـكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير،

---

(١) السابق / ٣٧٣ ٣٧٤ .

فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقــرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير– بدأ فى المديـــح ، فالشـــاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام "(١) .

وسواء أعبر هذا التفسير عن الواقع النفسى للشاعر - فى عصر ابن قتيبة - فى لحظة الإبداع فعلا ، أم كان مجرد محاولة لتفسير هـــذا الواقع من ناقد معجب بالقديم ، فإن ما يعنينا هو ما ارتبط بهذا التفســير أو ترتب عليه عنده من حرص على استمراره وربط الإجادة الفنية عنـد الشاعر المحدث بالتمسك بذلك النهج أو - على حـــد تعبــيره - بتلــك الأساليب .

بل إن قتيبة يعقب على ذلك بما قد يبدو - للنظرة الأولـــى - حجرا على حرية ذلك الشاعر وتعصبا عليه ، وتجـــاهلا لقدراتــه الفنية وطاقاته الإبداعية، وذلك حين يقول (بعد النص السابق مباشرة) :

" وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فــى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكى عند مشيد البنيــان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحــل على حمار أو بغل فيصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا علـــى الناقــة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الجوارى لأن المتقدميــن وردوا على الأواجن والطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منــابت الــنرجس والورد والآس ، لأن المتقدمين جروا على قطـــع منــابت الشـيح والحنوة والعرار .. "

---

(١) الشعر والشعراء /١٤ .

أقول : إن النظرة الأولى لهذا النص عند ابن قتيبة قد ترى فيه حجرا على الشاعر المحدث وغضا من أصالته ، ذلك لأن ابن قتيبة - كما يبدو لتلك النظرة - لا يلزم ذلك الشاعر بالترتيب الموروث للأغراض داخل القصيدة فحسب ، بل بجميع ما تردد في هذه الأغراض من معان قديمة قد لا يكون لها أدنى صلة بواقع ذلك الشاعر أو بمعاناته ، ولكن النظرة المتأنية القائمة على تفهم واع للنصوص تكشف غير ذلك ، وتؤدى إلى عكس تلك النتيجة تماما .

وأود فى هذا الصدد أن ألاحظ أمرين :

١ - أن نهج القصيدة كما حدده ابن قتيبة لا ينطبق إلا على نمط أو نوع معين من القصائد ، أعنى قصائد المديح ، أو بتعبير أدق القصائد التى يكون المديح فيها غرض الشاعر الأول فيما يرى هؤلاء النقاد ، وتلك القصائد قد اكتسبت قدرا كبيرا من الذيوع فى البيئة العربية لعوامل وظروف خاصة ، وهى فى هذا الذيوع قد التزمت ذلك النهج المعروف الذى يحدده ابن قتيبة ، ومعنى ذلك أنه يشير إلى أن هذا النهج قد أصبح بهذا الذيوع والثبات أشبه بتقاليد راسخة لا يمكن تجاهلها ، وينبغى ألا نرتب على ذلك - فيما أرى - أن ابن قتيبة قد جعل التزام الشاعر المحدث بتلك التقاليد ضربة لازب ، بل الأولى أن يقال : إنه يدعوه إلى عدم الإتيان بما يعارضها ، فإذا كان ما يأتى به ذلك الشاعر من جديد لا يتعارض مع تلك التقاليد فلا بأس به فى نظره ، والرجل - إذا صح ما نستنتجه من عباراته الآن - يصدر عن نظرة ثاقبة ، وتفهم واع

للأمور . فالتجديد القائم على معارضة التقاليد لا معنى له ، بل هو مجرد خواء أو معاصرة جوفاء .

ويبدو أن الشعراء المحدثين قد أحسوا بما أحس به ابن قتيبة في تلك القضية ، أعنى الإعجاب بالتقاليد والوعى بما لها من ثبات أو رسوخ لا يمكن تحطيمه ، فليس من قبيل المصادفة أننا لا نكاد نعثر على الجانب السلبى (الذى حذر منه ابن قتيبة) فى قصائد المحدثين ، فلم نجد شاعرا منهم يقف على منزل عامر ، أو يرحل إلى ممدوحه على حمار أو بغل مثلا !! .

فكأن ابن قتيبة إنما يصف واقعا شعريا التزم - ومازال يلتزم - فى نهج القصيدة ، فهو - إذن - لم يحجر على الشاعر المحدث أو يتعصب عليه أو يحد من أصالته .

٢ - أن التزام الشاعر المحدث بالمعانى القديمة التى حددها ابن قتيبة فى إطار عرضه لنهج القصيدة لا يعنى التزامه بحرفية هذه المعانى (كما أديت فى القديم) ؛ فالوقوف على الطلل ، أو البكاء على الرسم العافى أو وصف الرحلة أو الناقة - كل هذه معان قد اكتسبت ثراء فى رحلتها الطويلة فى الشعر العربى ، وأصبحت رموزا فنية ثرية يمكن للشاعر المحدث استغلال ثرائها ، وصياغتها صياغة جديدة ليخرج منها معانيه الفنية الخاصة به ، المعبرة عن تجاربه وقضاياه ، الدالة على عبقريته وأصالته .

ولعل الثراء الكامن فى تلك المعانى القديمة هو ما أشار إليه ابن الأعرابى بقوله : " أشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما

حركته ازداد طيبا ، فهذا "التحريك" الذى يزداد به الشعر القديم طيبا " فى نظر ابن الأعرابى لا يعنى - فيما أرى - سوى النظرة إلى التراث الشعرى نظرة واعية ، تتمثل ما فيه من خصب ، وتكشف عما فيه من رموز ثرية ، يتذوق ثراءها الناقد ، ويفيد منها ويستثمرها الشاعر .

التزام الشاعر المحدث - إذن - بمعانى الأقدمين فى نهج القصيدة (أو إلزامه بتلك المعانى) أمر ليس فيه حجر على أصالته "فحين يراد للشاعر المتأخر أن يقف على الأطلال حيث لا أطلال ويحظر عليه أن يقف على المنزل العامر ، وحين يراد أن يرحل على ناقة أو بعير حيث لا ناقة ولا بعير .. فإنما يراد له ذلك على أساس أن الأطلال والبعير والشيح وما إليها لم تعد خرائب معينة أو حيوانا معينا ، وإنما أصبح ذلك كله قيمة خاصة ، ورمزا خاصا ، ولازمة خاصة فى التعبير ، وهذه القيم التعبيرية تؤدى وظيفتها وتحدث أثرها بصيغتها وترددها الخاص ، لا بمعناها الواقعى الحرفى ، وهى إنما اكتسبت قيمتها المؤثرة هذه من امتدادها فى التراث واستخدامها مرة بعد مرة من قبل شعراء متميزين"(١) .

د - التسليم بنفاد المعانى أو الأفكار :

تبين لنا - منذ قليل - أن التجديد الشعرى قد انحصر فى مجال الصياغة ، وأن الشعراء المجددين أو "أصحاب البديع" لم يبدعوا معانى جديدة ،بل أبدعوا صياغة جديدة فى المعانى والأفكار التى

---

(١) نصوص من النقد العربى د . محمود الربيعى /٢٢ .

سبقهم إليها القدماء - وهنا نشير إلى ما ترتب على ذلك - أو ربما واكبه - من ذيوع الإحساس بأن المعانى قد استهلكت ، وأن الأقدمين قد استنفدوها واستغرقوا القول فيها ، فلم يترك الأول للآخر شيئا ، ولم يعد للشاعر المحدث إلا أن يلتقط الفتات من موائد الأقدمين .

لقد ترتب على هذا الإحساس التسليم بأن الشاعر المحدث غير مطالب بالابتكار فى مجال المعانى ، بل إن له أن يتناول من معانى السابقين شريطة أن يحور فيها ، أو يضيف إليها (عن طريق الصياغة) إضافات لا تنسب إلا إليه ، ولا تحسب إلا له .

على هذا الأساس لا يعد ناقد كقدامة بن جعفر مجرد السبق إلى الفكرة أو طرافتها أو غرابتها من "نعوت الجودة" فى الشعر ، فهو يقول :

" وقد يضع الناس فى باب أوصاف المعانى الاستغراب والطرافة ، أى أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه ، وليس عندى أن هذا داخل فى الأوصاف ؛ لأن المعنى المستجاد إذا كان فى ذاته جيدا فأما أن يقال له جيد إذا قاله شاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله فهذا غير مستقيم ، بل يقال لما جرى هذا المجرى : طريف غريب إذا كان فردا قليلا ، فإذا كثر لم يسم بذلك ، وغريب وطريف هما شىء آخر غير حسن أو جيد .. إذ كانت المعانى مما لا يجعل القبيح منها حسنا لسبق السابق إلى استخراجها ، كما لا يجعل الحسن قبيحا للغفلة عن الابتداء .. "(١) .

---

(١) نقد الشعر / ٨٨ - ٨٩ .

وقد ترتب على هذا الإحساس كذلك التسليم بأن بعض الشعراء الأقدمين قد أفاض كل منهم القول فى أحد أغراض الشعر، استهلك كل ما يمكن أن ينضوى تحت هذا الغرض من أفكار ، ومن ثم أصبحت أشعار هؤلاء بمثابة "المصادر" التى ليس للشاعر المحدث غنى عن اجترار أفكاره منها .

يقول الأصمعى فى ذلك(١) :

" ذهب أمية بن أبى الصلت فى الشعر بعامة ذكر الآخرة ، وعنترة بعامة ذكر الحرب ، وذهب عمر بن أبى ربيعة بعامة ذكر النساء . . " .

ويقول ابن الأعرابى :

" لم يصف أحد قط الخيل إلا احتاج إلى أبى دؤاد ، ولا وصف الخمر إلا احتاج إلى أوس بن حجر ، ولا اعتذر فى شعره إلا احتاج إلى النابغة الذبيانى"(٢) .

فما يقوله الأصمعى وابن الأعرابى هنا دليل على إحساس عميق لديهما بأن الشاعر المحدث قد سدت أمامه منافذ القول إلا منفذا واحدا هو القديم ، فهو أينما اتجه وجد الشاعر القديم أمامه قد أوفى على كل غرض ، واستقصى كل فكرة ، فما عليه - حينئذ - إلا أن يتناول من أفكار السابقين، ويحذو حذوهم فيها، شريطة أن يبدع القول كما أبدعوا ، ويتقن صنعها ويجيده كما أجادوا وأتقنوا .

---

(١) فحولة الشعراء / ٣٥ .

(٢) الأغانى / ١٦ / ٣٧٥ .

والتساؤل الذى يفرض نفسه فى هذا الصدد هـــو : كيـف يطالب الشاعر بالإبداع فى تلك الدائرة الضيقة المحددة سـلفا ؟ أو ما الزاوية التى ينفذ منها إلى تحقيق ذلك الإبداع فى تلك النظرة ؟

لقد استشعر أحد نقاد تلك الفترة أزمة الإبداع لدى الشـــاعر المحدث فأشار إليها ، محددا أبعادها ، راسما الطريـــق أو المنفـذ الذى يراه للخروج منها ، وذلك الناقد هو ابن طباطبا الذى يقول :

" والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها علـــى من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيـــح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عـــن معـانى أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان كالمطرح المملـول ، ومع هذا فإن من كان قبلنا فى الجاهلية الجـــهلاء ، وفـــى صـدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم فـــى المعـــانى التـــى ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء ، وافتخارا ووصفا ، وترغيبا وترهيبا ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر مـــن الإغراق فى الوصف ، والإفراط فى التشبيه ، وكان مجـــرى مـــا يوردونه منه مجرى القصص الحـــق ، والمخاطبـــات بـــالصدق ، فيحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون ، والشعراء فى عصرنـــا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشـــعارهم وبديع ما يغربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه مـــن ألفاظـــهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشـــى

قولهم ، ومن حقائق ما يشتمل عليه من المدح والـــهجاء ، وســـائر الفنون التى يصفون القول فيها .. "(١) .

فمحنة الشاعر - فى نظر ابن طباطبا - هى محنـــة الإبـــداع وهى فى نظره ظاهرة عامة ، أو إحساس طبيعى أحس - ويحس به - الشاعر فى كل عصر ، ضرورة وعيه بآثار أسلافه ، وإحساســه بأنه ليس رائدا فى ميدانه الفنى ، وحرصه على ان يشـــق لنفســه طريقا خاصا بين الطريق المسلوكة ، ولعل ابن طباطبا بإشارته إلى الأقدمين فى هذا الصدد ، كان يستند إلى ما قاله بعضهم تعبيرا عـن هذا الإحساس ، فقد قال عنترة فى ذلك :

هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

وقال زهير :

ما أرانا نقـــول إلا معــــارا

أو معادا من لفظـــنا مكرورا

وإذا كانت محنة الإبداع ظاهرة عامة أحس بها الأقدمـــون ، فإن محنة الشاعر المحدث فى عصر ابن طباطبا قد أصبحت فـــى نظره أوسع مدى وأعمق غورا ؛ وذلك لعدة أمور :

أ - أن ذلك الشاعر قد التزم بأغراض الأقدمين فى الشـــعر ، واحتذى معانيهم الجزئية أو أفكارهم تحت تلك الأغراض، وابن طباطبا

---

(١) عيار الشعر /٨ .

لا ينظر إلى ذلك الالتزام أو الاحتذاء نظرة ريبة أو اتهام ، بل إنه في الحقيقة أحد دعاته الذين لفتوا أنظار الشعراء المحدثين إليه ، وأخذوا على عاتقهم مهمة تهيئة المناخ لإرساء دعائمه ، وقد ألف ابن طباطبا في ذلك كتابا أسماه "تهذيب الطبع" جمع فيه كثيرا من أشعار الشعراء ، وجعل غايته من ذلك الكتاب - على حد تعبيره - أن " يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه ، ويسلك المنهاج الذى سلكه الشعراء ، ويتناول المعانى اللطيفة كتناولهم إياها ، فيحتذى على تلك الأمثلة فى الفنون التى طرقوا أقوالهم فيها "(١) .

ب - أن الأقدمين الذين سبقوا ذلك الشاعر المحدث إلى تلك الأفكار قد سبقوا إلى إبداعها ، وصياغتها صياغة فنية ، أى أن تلك الأفكار قد أخرجت على لسان الأقدمين إخراجا فنيا خاصا بصور وأشكال تعبيرية خاصة تخلب العقول ، وتسحر النفوس بما حققوا فيها من جمال فنى ، وذلك أمر يجعل إبداع الأفكار من جديد لدى الشاعر المحدث - فى نظر ابن طباطبا - أمرا عسيرا ، لأن إبداعه لتلك الأفكار ينبغى - حينئذ - ألا يقصر عن إبداع الأقدمين فيها إن لم يزد عليه .

جـ - لقد ترتب على هذا الالتزام أو الإلزام بأغراض الأقدمين وأفكارهم إيمان ابن طباطبا بأن الصدق (بمعناه الواقعى) أمر ليس فى وسع الشاعر المحدث ، وذلك لأنه يبدع فى أفكار الأقدمين التى كانت تعبيرا عن واقعهم ، وصدى لبيئتهم ، وتصويرا

---

(١) السابق / ٧ .

لحياتهم وظروفهم الخاصة ، فهذا الصدق - إذن - هو من نصيب القدماء الذين "يحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون" .

وتجرد الشاعر المحدث فى نظر ابن طباطبا من فضيلة الصدق هذه دعاه إلى القول بأن الصياغة وحدها هى مجال إبداع الشاعر ومناط تقديره ، أن ذلك الشاعر ينبغى أن يقدر (أو يحابى) بمدى إبداعه فى أفكار هؤلاء الأقدمين ، وإغرابه فى نظمها ، وإحسانه فى تصويرها ، لا على حقائق تلك الأفكار أو مدى صدقه فيها .

كانت الصياغة - إذن – فى نظر ابن طباطبا هى المنفذ الوحيد لإبداع الشاعر المحدث فى أفكار السابقين ، فإذا كان الأقدمون قد سبقوا ذلك الشاعر إلى صياغة تلك الأفكار وإبداعها فنيا ، فما زال فى تلك الصياغة متسع لقدرات ذلك الشاعر وطاقاته الإبداعية ، أى أنه إذا كان الشعراء الأقدمون قد استغرقوا أفكار الشعر فإنهم لم يستغرقوا الوسائل الفنية والطرائق التعبيرية التى يمكن إخراجها - فنيا - بها ، أو لنقل إذا كانت الفكرة المجردة قد استهلكت او نضبت فإن المعانى الشعرية الماثلة فى وجوه صياغة تلك الفكرة هى متجددة بتجدد تلك الوجوه ولا يتصور نفادها .

لقد قامت هذه النظرة لدى ابن طباطبا على أساس نظرته الثنائية إلى الشعر ، فالشعر فكرة وصياغة ، وقيمة الشعر ليست فى الفكرة ولكن فى قالبها وصياغتها ، وبناء على ذلك لم تكن المحنة فى مجرد سبق الأقدمين إلى تلك الأفكار ، بل فى السبق إلى

صياغة تلك الأفكار وإبداعها فى "لفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة " ، ذلك لأن هذه الصياغة الفنية القديمة ستظل "مثالا" أو "نموذجا" فى نفوس المتذوقين يقيسون إليه أى صياغة يصوغها الشاعر المحدث فى فكرتها ، وإلى ذلك يشير القاضى الجرجانى بقوله(١) :

" إن أهل عصرنا ، ثم العصر الذى بعدنا أقرب إلى المعذرة، وأبعد من المذمة ؛ فإن من تقدمنا قد استغرق المعانى وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإنما يحصل على بقايا إما أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها ، أو لبعد مطلبها واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها ، ومتى أجهد أحدنا نفسه ، وأتعب خاطره فى تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه ، أو يجد له مثالا يغض من حسنه " .

وإشفاق القاضى الجرجانى على الشعراء المحدثين قائم على أساس إيمانه بنفاد الأفكار واستغراقها ، الأمر الذى دعا هؤلاء الشعراء - فى نظره - إلى الإبداع فيما سبق للأقدمين أن أبدعوه من تلك الأفكار، ضرورة أن الشاعر القديم قد غطى إبداعه معظم أفكار الشعر ، ولم يترك منها إلا النذر الذى استهان به أو تعذر عليه .

والعبارات الأخيرة فى نص الجرجانى السابق تدل على إحساسه بأن لجوء الشاعر المحدث إلى تلك الأفكار المستهلكة -

---

(١) الوساطة / ١٧١ .

رغم اضطراره إليه - سيفتح طريق المقارنة بين تحقق تلك الأفكار في شعره ، وتحققها في أمثلة القديم ونماذجه ، وفي إطار تلك المقارنة ستظل أمثلة الشعر القديم في تلك الأفكار هي المعايير التي يقاس بها كل جديد فيها ، ورغم اعتراف الجرجاني بأن هذا "المثال" السابق إلى الفكرة سيغض من حسن ما يحققه الشاعر المحدث بصياغته الجديدة لها، فإنه أميل إلى إعذار ذلك الشاعر وإنصافه ، إذ ينبغي - في نظوه - أن نقدر الإضافات الفنية والجهود الخاصة التي بذلها في تلك الفكرة القديمة التي ربما لم يأخذها من شاعر بعينه ، وذلك ما يقرره الجرجاني إذ يقول ردا على هؤلاء المتعصبين للقديم الذين يغضون دائما من شأن كل محدث :

" ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أولى بالإكبار ؛ لأن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر معظمه ، ومعان قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبت في كل وجه ، وخواطره تستفتح في كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طريق قيل سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك لم يقرع سمعه قط"(١).

وعبارات الجرجاني في هذا النص تدل على أن الاعتقاد في نفاد الأفكار واستغراق الأقدمين لها كان أحد الأسس النقدية التي بنيت عليها كثير من دعاوى السرقة في النقد العربي ، فما دام الأقدمون قد استأثروا بالأفكار ، واستنفدوا الأغراض ، فليس الشعر المحدث إلا

---

(١) السابق / ٥٢ .

صورة جديدة لتلك الأغراض والأفكار ، وليس للشاعر بد من الأخذ عن أسلافه الأقدمين – يقول أبو هلال العسكرى(١) :

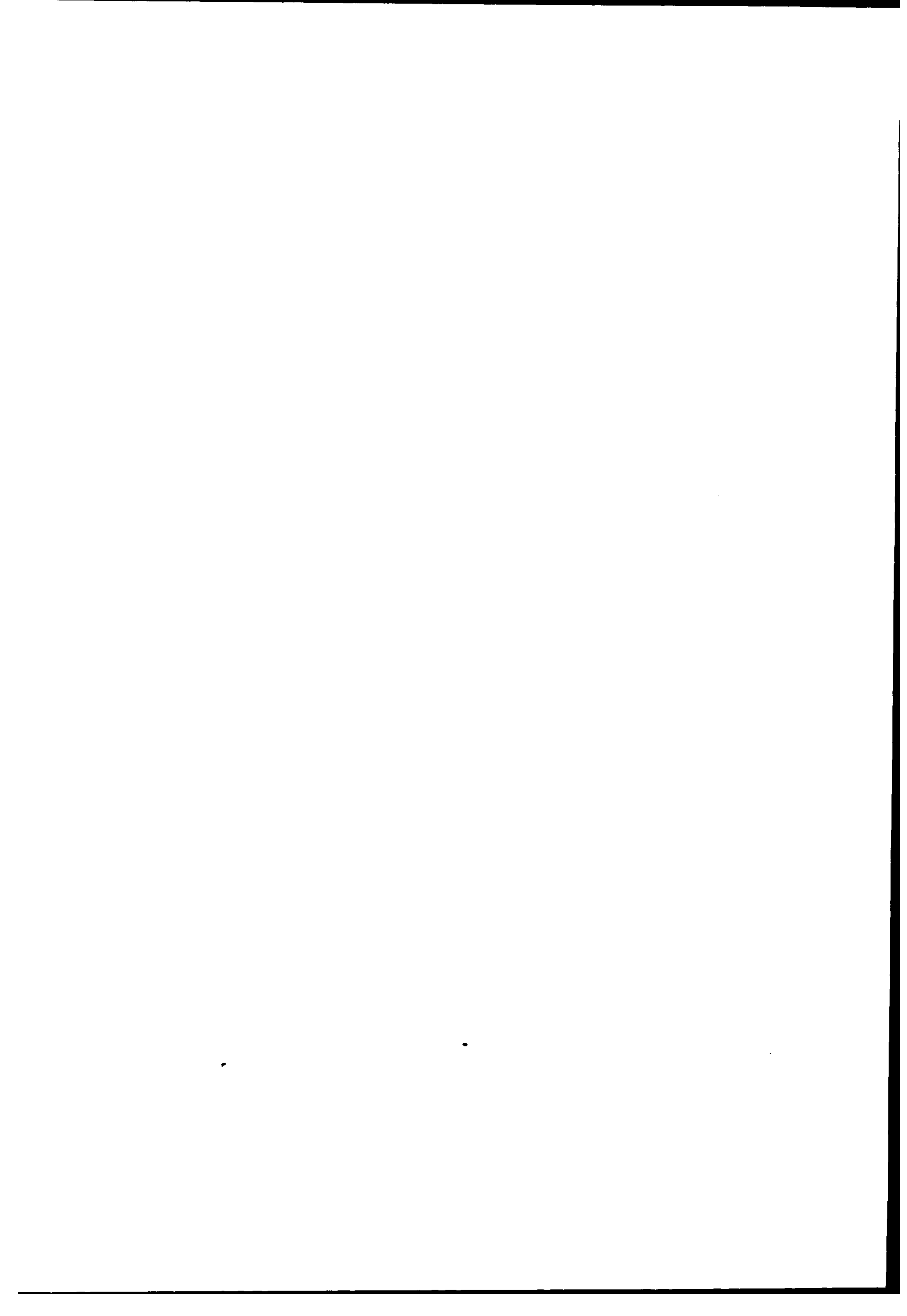
" ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حليتها الأولى . فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها .. " .

فتصريح أبى هلال العسكرى بأن أخذ معانى السابقين ضرورة للشاعر المحدث يدل على إيمانه (كما آمن كثير من أقرانه ومعاصريه) بفكرة نفاد تلك المعانى واستهلاكها . والشروط التى يضعها أبو هلال للأخذ الجيد فى النص السابق تدل على أن الذى ينفد فى الحقيقة إنما هو الفكرة المجردة التى يحظر على الشاعر أن يأخذها كما هى بصورتها التراثية السالفة ، بل عليه أن يجردها من تلك الصورة ليضعها فى صورة جديدة وقالب جديد ، أى أن الصورة اللغوية التى يصب فيها الشاعر المحدث تلك الأفكار المستهلكة هى فى نظر أبى هلال (كما كانت فى نظر كثير من معاصريه) مجال الإبداع ومناط الابتكار ، فإذا كانت تلك الأفكار قد أصبحت ملكا شائعا أو تراثا ثقافيا عاما لا غنى للشاعر المحدث عن تلقفه من أسلافه - فإن لكل من الشعراء المحدثين طريقته الخاصة فى تناول تلك المعانى ، أو صياغتها صياغة خاصة تتجلى فيها ذاتيته ويتمثل تفرده .

* * * *

---

(١) كتاب الصناعتين / ٢٠٢ .



ثانيا :

قضية اللفظ والمعنى

لعلنا لا نغالى حين نقرر أن هذه القضية هى أبرز القضايا وأوسعها انتشارا لا على صعيد النقد القديم فحسب ، بل على كل الأصعدة فى الموروث العربى برمته ، فإذا كانت إشكالية اللفظ والمعنى قد شغلت - كما سنرى - أذهان نقادنا القدماء كالجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا والآمدى وعبد القاهر الجرجانى وغيرهم - فإنها قد شغلت الأذهان كذلك لدى كل من اللغويين والنحاة وعلماء أصول الفقه والمتكلمين ، وبحسبنا للتدليل على ذلك أن نشير إلى أن قضية "الإعراب" التى استأثرت باهتمام النحاة ، وقضية "الدلالة" التى نوقشت باستفاضة فى مؤلفات علماء أصول الفقه ، وقضية "إعجاز القرآن" التى تباينت حولها آراء المتكلمين ، وقضية "أصل اللغات" التى اشتد حولها الجدل بين كثير من هؤلاء وأولئك .. كلها قضايا ترتد - عند التأمل - إلى تلك القضية الأم التى هيمنت على مسار الفكر آنذاك : **قضية اللفظ والمعنى** .

وسوف يتبين لنا بعد قليل أن موقف نقادنا القدماء من تلك القضية قد تأثر فى كثير من جوانبه بما تمخضت عنه تلك المناقشات التى احتدمت وتشعبت حولها خارج دائرة النقد ، ولعل السر فى ذلك هو أن هؤلاء النقاد لم يكونوا بمعزل عن تلك المناقشات ، فلقد كان كثير منهم أعلاما بارزين فى النحو أو اللغة أو علم الكلام ، فالجاحظ - على سبيل المثال - كان من زعماء المعتزلة ، وعبد القاهر الجرجانى كان بلاغيا نحويا أشعريا ، ورجل كالرمانى كان عالما من علماء النحو والاعتزال والبلاغة ،

ومن ثم كان من الطبيعى أن تتأثر النظرة إلى اللفظ أو إلى المعنى أو إلى طبيعة العلاقة بينهما فى مجال النقد بالنظرة إلى ذلك كله فى غيره من المجالات .

ونود فى الصفحات التالية أن نتوقف لاستجلاء أبعاد هذه القضية ، والكيفية التى عولجت بها فى تراثنا النقدى ، وذلك من خلال توضيح النقاط التالية :

١ - الفصل بين اللفظ والمعنى فى الموروث النقدى.

٢ - تعدد مستويات المعنى فى النصوص النقدية .

٣ - ضرورة ضبط المصطلح لفهم أبعاد القضية .

٤ - قيمة الصورة فى التراث النقدى .

أولا ـ الفصل بين اللفظ والمعنى

إذا كان من المسلم به الآن فى ميدان البحوث والدراسات اللغوية المعاصرة أنه لا انفصال بين اللفظ والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون ؛ إذ لا يتصور لأحدهما وجود بدون الآخر ، وأن الاختلاف بينهما هو بمثابة الاختلاف بين وجهى العملة الواحدة - إذا كان هذا من المسلم به الآن فقد كان غير مسلم به فى ميدان النقد العربى القديم ؛ فلقد كان نقادنا القدماء ينظرون إلى اللفظ والمعنى بوصفهما كيانين منفصلين ، لكل منهما سماته وخصائصه التى يتميز بها من الآخر .

وبداية نود الإشارة إلى أن إيمان هؤلاء النقاد بالازدواجية بين اللفظ والمعنى ، وتصورهم لاستقلال كل منهما عن الآخر يرتد إلى تصور كان ذائعا آنذاك للغة بوجه عام (لا للغة الأدب والشعر فحسب) - مؤدى هذا التصور أن اللغة منفصلة عن الفكر ، وأن الألفاظ لا تجئ إلا تبعا للمعانى السابقة لها فى الوجود ، المستقرة سلفا فى نفس المتكلم - نجد هذا التصور واضحا فى الطريقة التى سلكها اللغويون فى جمع ألفاظ اللغة ووضع المعاجم ، تلك الطريقة التى تعمد أولا إلى حصر الألفاظ التى يمكن تركيبها من الحروف الهجائية العربية ، ثم تعمد بعد ذلك إلى تقسيمها إلى "مستعمل" وهو ما له معنى ، و"مهمل" وهو ما ليس له معنى ، أى أن هؤلاء اللغويين قد نظروا إلى الألفاظ بوصفها مجرد فروض نظرية ، أو ممكنات ذهنية يمكن أن يكون العرب قد استعملوها فى مخاطباتهم

وتسمياتهم للأشياء ، ومغزى ذلك أن المهمل فى نظرهم يتمتع بنوع من الوجود حتى ولو لم يكن له معنى ، وعلى هذا الأساس نجد بعض اللغويين يعرفون الكلام بأنه " ما انتظم من الحروف المسموعة المتميزة " دون أن يشترطوا فيه أن يكون مفيدا لمعنى ، وإنما قسموه إلى المهمل والمستعمل ، وعلى هذا الأساس ذاته وصفوا المهمل بأنه " كلام وإن لم يوضع لشىء" ، ومعنى ذلك أن اللفظ العربى يتمتع - فى هذا التصور - بكيان خاص به مستقل عن المعنى(١) .

كما نجد هذا التصور واضحا كذلك فى ثنايا تلك المناقشات التى احتدمت بين كثير من اللغويين والمتكلمين وعلماء أصول الفقه حول أصل اللغة أو نشأتها الأولى . ولا يعنينا هنا بطبيعة الحال أن نتوقف كثيرا إزاء هذه القضية(٢) وإنما نود فقط ملاحظة أن الإحساس باستقلال المعنى عن اللفظ ، وتصور أسبقيته عليه قد كان بمثابة قاعدة ثابتة أو أساس متفق عليه بين كل الذين أسهموا فى النقاش حولها ، وهذا ما يبدو واضحا فى كل من الرأيين اللذين سادا فى ثنايا تلك المناقشات وهما :

أ - القول بالتوقيف (وهو رأى الأشاعرة) أى أن ارتباط اللفظ بمعناه ودلالته عليه لم يكن إلا بوحى أو توقيف من الله عز وجل .

---

(١) انظر اللفظ والمعنى فى البيان العربى ، مقال بمجلة فصول المجلد السادس . العدد الأول سنة ١٩٨٥ .

(٢) انظر فى تفصيل هذه المناقشات . المزهر ج١ / ١٦ - ٢٠ .

ب - القول بالاصطلاح (وهو رأى المعتزلة) ، أى إن إفادة اللفظ لمعناه إنما يرجع إلى الاتفاق أو الاصطلاح بين أبناء اللغة الواحدة.

فرغم ما يبدو بين هذين الرأيين من خلاف حول طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى فإنهما يتفقان على أن اللغة وضعية (والخلاف فقط هو حول الواضع : أهو الله عز وجل أم البشر) والوضعية تعنى أن المسميات أو المعانى تتضح فى الذهن أولا ، ثم (توضع) لها الأسماء أو الألفاظ بعد ذلك لتدل عليها ، وإذا كان القائلون بالتوقيف قد استدلوا بقوله عز وجل " وعلم آدم الأسماء كلها... الآية " فهم يعنون بذلك أن الله سبحانه قد ألهم آدم عليه السلام أسماء الأشياء أو المسميات التى أراه إياها ، وارتسمت صورها فى ذهنه قبل ذلك الإلهام .

وقد تردد فى صدى تلك المناقشات على لسان الأشاعرة : "أن الإنسان يسمى متكلما باعتبارين : أحدهما الصوت ، والآخر الكلام النفسى الذى يجده العاقل فى نفسه ، ويدور بخلده ، ثم أحيانا يتحول هذا الكلام النفسى إلى كلام لفظى ، وأحيانا لا يتحول"(١) .

فالأشاعرة كما يبدو فى هذا النص يفرقون بين نوعين من الكلام : الكلام النفسى أى المعانى التى تجول فى النفس ، والكلام الخارجي . وهو الحروف والأصوات الدالة عليها ، وجلى أن هذه التفرقة لم تقم إلا على أساس تصور الفصل بين اللفظ والمعنى ،

---

(١) انظر : ضحى الإسلام ج٣ / ٤١ .

فما دام النوع الأول من الكلام (المعانى) قد يتحـــول إلـــى الكـــلام اللفظى ، وأحيانا لا يتحول فإن مغزى ذلك أن المعنى هو - فى هـذا التصور - أمر قائم بنفسه مستقل عن اللفظ الدال عليه .

وقد وجد هذا الافتراض الذى عبر عنه الأشاعرة فى النـــص السابق (أعنى افتراض وجود المعنى بدون لفظ) ما يدعمه فى أقوال بعض الفلاسفة فى ذلك ، العصر ، إذ يقول أحدهم(١)" المعنى أمـــر قائم بنفسه مستقل بذاته ، وإنما يعرض له بعد أن يصـــير مـــرادا ، وقد يكون معنى ولا يكون مرادا ..) .

لم تكن اللغة فى هذا التصور - إذن - رموزا تقترن بمعانيـها وتساير تلك المعانى وجودا وعدما ، بل هى فحسب مجرد أصـــوات أو دلالات يشار بها إلى مسميات ومدلولات محددة ســـلفا ، أى أن دور ألفاظ اللغة هو - فحسب - الكشف عما هو راسخ فى العقـــول متقرر فى الأذهان من المعانى - هذا ما يلفتنا إليه الجاحظ بقوله :

" المعانى القائمة فى صدور الناس ، المتصورة فى أذهانـــهم، والمتخلجة فى نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهـــم ، والحادثـــة عـــن فكرهم ، مستورة خفية ، وبعيدة وحشـــية ، ومحجوبـــة مكنونـــة ، وموجودة فى معنى معدومة .. وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لـــها، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم إياها ، وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم ، وتجليها للعقـــل ، وتجعـــل الخفى منها ظاهرا ، والغـــائب

---

(١) انظر الهوامل والشوامل / ١٤ .

شاهدا، والبعيد قريبا .. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هـــى البيان الذى سمعت الله عز وجل يمدحه ، ويدعو إليه ويحث عليـه ، بذلك نطق القرآن ، وبذلك تفاخرت العرب ، وتفـــاضلت أصنـــاف العجم ، والبيان اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يفضى السامع إلى حقيقته ، ويـــــهجم على محصوله ، كائنا ما كان ذلك البيان ، ومـــن أى جنـــس كـــان الدليل ، لأن مدار الأمر والغاية التى إليها يجرى القـــائل والســـامع إنما هو الفهم والإفهام ، فبأى شىء بلغت الإفهام ، وأوضحت عـــن المعنى فذلك هو البيان فى هذا الموضع ..)(١) .

فالمعانى فى نظر الجاحظ - كما يبدو جليا فى النص الســابق - تسبق الألفاظ فى الوجود ؛ إذ إن المعنى يظل مستكنا راسخا فـــى ضمير صاحبه حتى يبين عنه باللفظ المصطلح عليه فى مجتمعـه أو بين أقرانه ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن عبارة "وإنما يحيـــى تلـــك المعانى ذكرهم لها " لا تعنى أن ألفاظ اللغة - فى تصور الجـاحظ - تخلق معانيها أو تحييها من عدم ، بل إن مراده بإحياء المعانى هـــو مجرد إبرازها وإزاحة الستار عنها ، وهذا ما يبدو واضحا جليا فى تعريفه للبيان فى نهاية النص .

ومما هو جدير بالإشارة إليه فى هذا المقام هـــو أن تحديـــد النقاد والبلاغيين لمعنى "البلاغة" قد ارتكز على أساس هذا التصور،

---

(١) البيان والتبيين ج١/٧٥ - ٧٦ .

فالبلاغة تعنى الإبلاغ أو التبليغ ، وهذا يعنى أن المعانى أو الأفكار تكتمل لدى الشاعر أو الأديب ، وتتحدد صورتها فى ذهنه قبل أن يختار لها الألفاظ التى تقوم بإبلاغها إلى المتلقى ، وتؤدى دور السفارة بينه وبين السامع ، ومن ثم كان تعريف البلاغة بأنها :

" كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه فى نفسه لتمكنه فى نفسك ، مع صورة مقبولة ومعرض حسن" .

أو هى "كشف ما غمض من الحق" .

أو هى "ألفاظ يعبر بها عن المعانى ، فأحسنها ما يزيد فى كشف المعنى" .

إلى غير ذلك من التعريفات(١) التى تدور حول معانى الإبانة والكشف والتوصيل ، وكلها تدل على تسليم هؤلاء النقاد والبلاغيين بأن التعبير بالألفاظ هو خطوة تالية للتفكير فى المعانى. وهذا ما صرح به بعضهم حين قال :

" ومحصور البلاغة أنها ثلاث حالات : حال يحتاج إلى النظر فى المعانى من أجلها ، وحال يحتاج إلى النظر فى الألفاظ ، وحال مركبة من الألفاظ والمعانى ، وهى ذات البلاغة التى تختص باسمها"(٢) .

---

(١) انظر كتاب الصناعتين /٨ - ٣٨ .

(٢) السابق / ٢١٨ .

وعلى هذا الأساس ذاته يقول أبو هلال العسكرى فى وصيته للشاعر : " إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وتنوق له كرائم الألفاظ ، واجعلها على ذكر منك ليقرب عليك تناولها ، ولا يتعبك تطلبها"(١) .

كان لكل من المعنى واللفظ فى هذا التصور - إذن - كيانه المستقل وسماته الخاصة التى تجعل العلاقة بينهما فى التعبير اللغوى علاقة "تجاور" متمايز الحدود ، بحيث يستطيع الناقد متى شاء أن يفصل بينهما ، ويحدد سمات كل منهما مستقلا عن الآخر - ومن ثم قيل فى تحديد هذه العلاقة :

" فقد صارت الألفاظ فى معنى المعارض ، وصارت المعانى فى معنى الجوارى"(٢) ، فعلاقة اللفظ بالمعنى كما تصورها هذه العبارة ليست علاقة امتزاج أو توحد ، فالمعنى أو الفكرة غير اللفظ أو الصياغة كما أن الجارية غير المعرض أو الكساء ، وإذا كانت الجارية تحسن أو يزداد حسنها فى كساء دون كساء - فإن المعنى الواحد قد تختلف عليه عدة صياغات ، فيحسن فى صياغة ويقبح فى أخرى - هذا ما يقرره ابن طباطبا العلوى حيث يقول :

" الألفاظ كالمعرض للجارية الحسناء التى تزداد حسنا فى بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه

---

(١) السابق / ١٠٠ .

(٢) البيان والتبيين ج١ /١١١ .

الذى أبرز فيه ، وكم معرض حسن قد ابتذل علـــى معنـــى قبيـــح ألبسه"(١) .

ومن هذا المنطلق ذاته ألح كثير من النقاد والبلاغيين علـــى ضرورة المطابقة أو الملاءمة بين اللفظ والمعنى ، ففى هذا الإلحاح دليل واضح على الإحساس باستقلال كل منـــهما وتمـــيزه بســـماته الخاصة به عن الآخر ، ومن ثم فإن على الشـــاعر أو الأديـــب أن يراعى التناسب بين صفات المعنى الذى يود القول فيـــه وصفـــات الألفاظ التى ينتقيها لأدائه ، فمن "أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف"(٢) ومما يزيد فـــى حسن الشعر أن يكون الشاعر "قد عمد إلى معانى شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ ، فلا يكسو المعانى الجدية ألفاظا هزلية فيسخفها، ولا يكسو المعانى الهزلية ألفاظا جدية فيستوخمها صاحبها(٣) .

ولنا أن نسأل الآن :

ألم تكن اللغة الشعرية فى تصور هؤلاء النقاد سوى هـــذا المعنى الذى أحسوا باستقلاله عن الصياغة وسلموا بسبقه عليها ؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل هى ما توضحها النقطة التالية :

---

(١) عيار الشعر / ٨ .

(٢) البيان والتبيين ج١/١٣٦ .

(٣) انظر : الصناعتين / ٢٥ .

ثانيا : تعدد مستويات المعنى فى النصوص النقدية

الواقع أنه رغم شيوع مصطلح المعنى فى نصوص النقد العربى القديم فإنه لم يظفر خلالها بمدلول ثابت محدد ، بل لقد كان مدلوله يتنوع من نص إلى نص ، ومن سياق إلى سياق ، ومن ثم كانت الحاجة ماسة إلى تحديد مدلولات المعنى أو مستوياته فى تلك النصوص ؛ إذ بدون هذا التحديد يصبح الحكم على هذا الناقد أو ذاك بأنه من أنصار المعنى أو من أنصار اللفظ أو ما إلى ذلك من أحكام - ضربا من التعسف ، وعملا قائما على غير أساس .

ونستطيع من خلال تتبع تلك النصوص أن نميز بين هذه المستويات الثلاثة من المعنى :

أ - المعنى الكلى أو المحورى (الغرض الشعرى) .

ب - المعنى الجزئى المجرد (الفكرة النثرية) .

جـ - المعنى الفنى المتجسد فى الصياغة (الصورة) .

ونود فيما يلى أن نتوقف إزاء بعض النصوص النقدية التى استخدم فيها مصطلح(١) المعنى للدلالة على كل مستوى من تلك المستويات .

أ - المعنى (الغرض الشعرى) :

كثيرا ما تردد مصطلح المعنى فى النقد العربى القديم للدلالة على المعنى الكلى أو المحورى للقصيدة ، أو لعدد من أبياتها أى

---

(١) جدير بالذكر أن هذا المصطلح قد أطلق فى بعض النصوص النقدية مرادا به دلالة اللفظة المفردة أو ما يسمى "المعنى المعجمى" انظر على سبيل المثال : نقد الشعر /١٦٢ - ١٦٣ .

للدلالة على ما سمى فى هذا النقد باسم الغرض الشعرى .

والأمثلة كثيرة فى النقد العربى القديم لاستخدام المعنى بهذا المفهوم ، من ذلك مثلا ما يذكره ابن سلام الجمحى عند حديثه عن امرئ القيس من أن من الأمور التى تفرد فيها وسبق الشعراء إليها (فى نظر من يقدمه على طبقته) أنه كان يفصل بين النسيب وبين المعنى(١) .

فابن سلام فى هذا النص يقصد بمصطلح المعنى الغرض الشعرى ، فالمراد أن امرأ القيس اختص دون غيره من الشعراء بأنه كان يخلص القول فى غرض النسيب ، بحيث لا يتخلله غرض آخر ، كوصف الناقة أو الفرس أو الفخر ، فإذا فرغ من النسيب الخالص انتقل بعد ذلك إلى أى غرض من تلك الأغراض .

وقد استخدم ابن طباطبا العلوى مصطلح المعنى بهذا المفهوم غير مرة فى كتابه "عيار الشعر" ، فهو - مثلا - يوجب على الشاعر أن يراعى فى ترتيبه للأغراض داخل القصيدة الواحدة أن يكون بين كل غرض وما يليه صلة لطيفة تبرر تجاورهما ، بحيث لا يكون الانتقال فجائيا من غرض إلى آخر ، فهو يقول : " فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار إلى وصف الفيافى والنوق

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء ج١/٥٥ .

بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه .. "(١) .

وجلى أن مصطلح المعنى فى هذا النص يراد به الغرض الشعرى الذى يحسن للشاعر - فى نظر ابن طباطبا - أن يراعى إحكام وصله بالغرض الذى يسبقه أو يلحق به داخل القصيدة . وعلى أساس استخدام مصطلح المعنى بهذا المفهوم (الغرض الشعرى) ألف أبو هلال العسكرى كتابه "ديوان المعانى" ، وهذا ما يتجلى واضحا فى مقدمته لهذا الكتاب حيث يقول :

" جمعت فى هذا الكتاب أبلغ ما جاء فى كل فن ، وأروع ما روى فى كل نوع من أعلام المعانى وأعيانها ، إلى عواديها وشواذها، وتخيرت من ذلك ما كان جيد النظم محكم الرصف .. ثم قسم كتابه إلى اثنى عشر بابا تدور حول أعلام معانى الشعر فى نظره "التهانى - الاعتذار ..."(٢) .. إلخ .

إلى غير ذلك من النصوص التى ورد فيها مصطلح المعنى للدلالة على الغرض الشعرى ، والتى لا يتسع المقام لإيرادها ، لا سيما وأن هذا المستوى من مستويات المعنى ليس له أثر يذكر فى القضية التى نحن بصددها ، إذ إن مفاضلة النقاد بين اللفظ والمعنى إنما كانت - كما سنرى - مفاضلة بين المستويين التاليين .

---

(١) عيار الشعر / ٤٤ .

(٢) انظر : ديوان المعانى / ج١ ، ١٤ .

ب - المعنى المجرد (الفكرة النثرية) :

إطلاق مصطلح المعنى على المادة المجردة فى البيت أوفى القصيدة هو أكثر استخدامات هذا المصطلح شيوعا فى نصوص نقدنا القديم، فمعنى البيت هو الفكرة التى يستطيع الناقد أو غير الناقد استخلاصها منه ، قد تكون تلك الفكرة مجرد حكمة ، أو حقيقة عقلية ، أو صفة لممدوح أو لمرثى ، أو ما إلى ذلك من أفكار يمكن تجريدها من الشعر والتعبير عنها بلغة نثرية مباشرة .

ومن الطبيعى أن البحث عن تلك الأفكار فى أى نص شعرى يقتضى تعريته من أخص سماته الفنية الماثلة فى قالبه الفنى وأشكاله التعبيرية الخاصة ؛ إذ إن الشعر ليس فكرة فحسب ، وإنما هو فكرة تصورت بصورة خاصة وامتزجت بشكل تعبيرى خلص، ومغزى ذلك أن هذا المستوى من المعنى ليس معنى فنيا أو شعريا؛ إذ المعنى الفنى أو الشعرى لا يتمثل بحال من الأحوال فى غير صياغته الخاصة أو شكله التعبيرى الخاص .

لقد أشرنا منذ قليل تحت عنوان "الفصل بين اللفظ والمعنى" إلى أن نقادنا القدماء قد نظروا إلى اللفظ والمعنى بوصفهما كيانين منفصلين لكل منهما وجوده المستقل عن الآخر - ونود هنا أن نبادر بالإشارة إلى أن المعنى الذى أحسوا نحوه بذلك هو هذا المستوى الذى نحن بصدده ، أى انهم قد فصلوا بين المعنى (المعنى المجرد) واللفظ (الصياغة الفنية) ، ولعلنا لا زلنا نتذكر تصوير بعضهم لهذا المعنى بالجارية ، وللفظ بالمعرض ، وهو تصوير له مغزاه فيما

نحن بصدد توضيحه ، إذ هو يدل على أن هذا المعنى يمكن فصله أو تعريته من صياغته ، كما أن الجارية يمكن تعريتها من المعرض ، وهذا هو سر وصفنا لهذا المعنى بكونه "مجردا" .

تقول المعاجم فى مادة " ج . ر . د " :

" جرده : قشره ، وجرد الجلد : نزع شعره ، وجرد زيدا من ثوبه عراه ، وجرد القطن : حلجه واستخرج منه البذر ، وجود السيف : أخرجه أو سله من غمده .."(١) .

فالدلالات المعجمية لمادة التجريد تنطبق تمام الانطباق على هذا المستوى الذى نحن بصدده من المعنى ، فإذا كان تجريد الشيء يعنى عزله أو تعريته عما كان متلبسا به ، فكذلك الشأن فى هذا المعنى ؛ إذ هو لا يتمثل إلا بعد عزله عن صياغته الشعرية ، أو تعريته من تلك الصياغة ، والتعبير عنه بلغة نثرية تقريرية .

وربما كان من المناسب أن نسوق مثالا نوضح من خلاله الفرق بين هذا المستوى (المجرد) والمستوى التالى (الفنى أو المصور) من المعنى . لنتأمل - على سبيل المثال - قول النابغة الذبيانى فى اعتذاره للنعمان بن المنذر :

فإنك كالليل الذى هو مدركى

وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

إننا لو أردنا شرح المعنى الذى أراده النابغة فى هذا البيت فسوف نتخلى بطبيعة الحال عن لغته الفنية، أو صورته التى ورد

---

(١) انظر المادة فى لسان العرب ، المعجم الوسيط .

بها ، ثم نأتي بعبارات نثرية تؤدى هذا المعنى ، كأن نقول مثـلا "لا مهرب لى منك" أو "إنك لا حق بى لا محالـة " ، فـالمعنى الـذى تؤديه كل من هاتين العبارتين هو ما نسميه المعنى المجرد ، لأننـا لم نتمثله إلا بعد التخلى عن صياغة البيت أو تعريتها ، أما المعنـى الذى نستشفه من تلك الصياغة ذاتها فهو ما نسميه المعنى الفنـى . وجلى أن هذا المعنى هو أوسع دائرة وأكثر حيويـة وثـراء مـن المعنى الأول ؛ وذلك لأن تصوير النعمان بالليل "فإنك كالليل الـذى هو مدركى .. " لا يفيد فقط تلك الفكرة التـى تؤديـها كـل مـن العبارتين النثريتين السابقتين ، أعنى "حتمية إدراك النعمان للنابغـة" ولكنه يجسد فوق هذه الفكرة دلالات أو معانى إيحائية لا تشـع إلا منه ؛ فالليل هو مثار الظلام والسكون والوحشة ، ومـن ثـم فـإن التصوير به يجسد (فوق الفكرة السابقة) ما سيطر على الشاعر فـى هذا الموقف من مشاعر الرهبة والقلق والتوجس من القدر المحتـوم الذى ينتظره .

يوازن قدامة بن جعفر بين هذين المستويين من المعنى فـى قول الشاعر (بعض بنى كلاب) :

دع الشر واحلل بالنجـاة تعزلا
إذا هو لم يصبغك فى الشر صابغ
ولكن إذا ما الشـر ثار دفينـه
عليـك فأنضح منه ما أنت دابغه

فهو يعلق على هذين البيتين قائلا :

" فأكثر اللفظ والمعنى فى هذين البيتين جار على سبيل التمثيل ، وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيه : دع الشر ما لم تتشب فيه ، فإذا نشبت فيه فبالغ ، ولكن لم يكن لذلك من الحظ فى الكلام الشعرى والتمثيل الظريف ما لقول الكلابى"(١) .

فالمعنى المجرد فى هذين البيتين هو ما عبر عنه قدامة نثرا بقوله : دع الشر ما لم تنشب فيه فإذا نشبت فيه فبالغ " وهو ما يمكن أن نعبر عنه نثرا كذلك كأن نقول "تجنب الشر ما لم يفرض عليك ، فإذا فرض عليك فواجهه بحسم" ولكن يظل الفرق واضحا بين ذلك المعنى الذى تفيده هذه العبارة النثرية أو تلك ، والمعنى الذى جسده الشاعر فى البيتين بلغتهما التصويرية الجارية على سبيل التمثيل ، وقد عبر قدامة عن إحساسه بهذا الفارق بقوله " ولكن لم يكن لذلك من الحظ فى الكلام الشعرى والتمثيل الظريف ما لقول الكلابى" .

المعنى المجرد - إذن - هو الفكرة النثرية التى نفيدها من شرح البيت أو تفسيره ، أى أن هذا المعنى لا يتمثل إلا بعد تعرية الصياغة أو تجريدها والتخلى عنها نهائيا ، أو لنقل بتعبير أدق إن هذا المعنى لا يتمثل إلا بعد التضحية بشاعرية الشعر ، ونستطيع أن نلمح هذا الاتجاه التجريدى فى البحث عن هذا المستوى من المعنى فى كثير من النصوص النقدية فى تراثنا القديم :

---

(١) نقد الشعر / ٩٥ .

فابن قتيبة - على سبيل المثال - إذ يقسم الشعر إلى أربعة أضرب ، يقف أمام الضرب الثانى منه (وهو ما جاد لفظه دون معناه) فيقول :

" وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا
ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

ثم يقول :

" هذه الألفاظ كما ترى أحسن شىء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قضينا أيام منى، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء (أى الهزيلة) ، ومضى الناس لا ينتظر الغادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ، وسار المطى فى الأبطح"(١).

فابن قتيبة لا يقصد بمصطلح المعنى فى هذا النص المستوى الفنى أو الشعرى المتجسد فى اللغة التصويرية للأبيات ، وإنما يقصد به المستوى التجريدى الذى لا يتمثل إلا بعد تنحية هذه اللغة

---

(١) الشعر والشعراء ج١ / ٦٦ - ٦٧ .

التصويرية ، ولعلنا نلاحظ أن ابن قتيبة قد صرح بأن التفتيش (وهو ما يحمل معنى التجريد) هو وسيلة تحديد هذا المعنى "فـــإذا أنــت فتشته لم تجد هناك فائدة " ؛ إذ التفتيش يـــدل صراحـــة علـــى أن المعنى ماثل أو كامن تحت غلاف الصياغة ، وأن على الناقد لكـــى يصل إليه أن يفض هذا الغلاف ويتخلى عنه .

وتتضح هذه النظرة التجريدية إلى المعنـــى لـــدى القـــاضى الجرجانى ، فهو يرى (فى ثنايا حديثه عن السرقات) أن هناك نوعا غامضا دقيق المأخذ من السرقة ، تستطيع أن تتبينه فى الأبيـــات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها . وأقبلت على صريح معانيها"(١) .

فواضح من عبارة الجرجانى أن ما يقصده بصريح المعـــانى هو الأفكار المجردة أو الصلات الفكرية الدقيقة بين الأبيات ؛ فتلـــك الأفكار هى التى لا يستطيع الناقد أن يتوصل إليها إلا بعد أن يقـــوم ذهنه بعملية اختزال أو تجريد للأبيات ، يتجاوز بها لغتها أو - على حد تعبير الجرجانى - يحذف أمثلتها .

وأمثلة الجرجانى لهذا النوع من السرقة تؤكد هـــذا الفـــهم ، فهو - على سبيل المثال - يعرض قول كثير عزة :

أريـــد لأنسى ذكرها فكأنمـــا

تمثـــل لى ليلى بكل سبيـــل

وقول أبى نواس :

---

(١) الوساطة : ٢٠٣ .

ملك تصور فى القلوب مثاله

فكأنه لم يخل منه مكان

ثم يعلق عليهما قائلا : " فلم يشك عالم فى أن أحدهما من الآخر ، وإن كان الأول نسيبا ، والثانى مديحا"(١) .

على أنه ينبغى ألا نرتب على ذلك أن الجرجانى لم يكن على وعى بأن لكل بيت من البيتين السابقين معناه الشعرى أو الفنى الخاص المرتبط بموطنه فى سياق القصيدة ، وطبيعة التجربة التى يعانيها الشاعر ، فالحقيقة أن الجرجانى كان على وعى تام بذلك كله ، بل إنه قد صرح بما نعنيه باختلاف طبيعة التجربة حين قال: إن البيت الأول نسيب والثانى مديح ، ومغزى ذلك أنه حين حكم بأن أحد البيتين من الآخر لم يكن يعنى اتفاق المعنى الشعرى فى البيتين ، وإنما كان يقصد مستوى آخر من المعنى فيهما ، أعنى الصلة الفكرية بينهما أو الفكرة المجردة التى يمكن أن نلمحها - بعد الحذف أو التعرية - فيهما ، فيمكن أن نقول مثلا : إن المعنى الذى يتفق فيه هذان البيتان هو "دوام التذكر" أو "ثبات صورة الغائب فى النفس" أو ما إلى ذلك ، ونحن مع الجرجانى فى أن هذا المستوى من المعنى لا يصل إليه الناقد أو القارئ إلا بعد حذف أمثلة الأبيات أو إهمال شكلها اللغوى تماما .

---

(١) السابق / ٢٠٥ .

ولعل مما يدل على وعى الجرجانى بأن المعنى الذى يقصده هنا هو المعنى المجرد أنه لم يجعل سرقته - كما سنرى فى قضية السرقات - من السرقة المعيبة . واقتصرت السرقة المعيبة فى نظره على سرقة الصياغة الفنية أو الصورة ، الأمر الذى يدل على إحساسه بأن فى بنية تلك الصياغة مستوى فنيا خاصا من المعنى لا ينسب إلا إلى صاحبه ، ومن ثم فإنه يحظر على الآخرين نقله .

ومما يؤكد هذا الوعى لدى الجرجانى ما يصرح به فى موطن آخر من أن الحكم النقدى الصحيح هو ما كان مبنيا على قراءة جيدة للنصوص ، وموازنة فنية بينها ، تعتمد على تذوق النص وتأمله ، والخبرة بجمالياته وروعة صياغته ، لا على المعانى أو الأفكار المجردة التى يتمخض عنها ، والتى لا يصل إليها الناقد إلا بعد التجريد أو التفتيش ، يقول فى ذلك :

" . . إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين ، وتتبع متيمى العرب ، ومتغزلى أهل الحجاز كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا ، ثم انظر واحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا ، وهل قال إلا ما قاله فلان ، فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم ، وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف .."(١) .

---

(١) السابق / ٣٠١ .

فالجرجانى فى هذا النص يفرق - فيما نرى - بين قراءتين للشعر -:

الأولى : قراءة أدبية أو نقدية تبدأ بالنص لتتذوق لغته الفنيـــة (وهى ما عبر عنها باللفظ الرشيق) ، وتتخذ منها نقطـــة انطــلاق لفهمه وتمثل معناه الشعرى أو الفنى الخاص ، لتحكم عليه بعد ذلــك حكما نقديا صائبا .

والأخرى : قراءة تجريدية تعمد إلى تعرية النص ، والتفتيش عن أفكاره أو معانيه المجردة (وإنما تفضى إلى المعنى عند التفتيش والكشف) للحكم عليها بمعزل عن صياغتها ، والجرجانى يرفـــض مثل تلك الأحكام أو - بتعبير أدق - لا يـــرى أنـــها أحكـــام نقديـــة بالمعنى الصحيح ، وهذا ما يدل عليه بوضوح قوله : " ودعنى مــن قولك ، هل زاد على كذا ؟ وهل قال إلا ما قاله فلان ؟ فإن روعــة اللفظ تسبق بك إلى الحكم " .

والتساؤل الذى يفرض نفسه علينا الآن هو : إذا كان هـــؤلاء النقاد حين ميزوا بين المعنى المجرد عن صياغته والمعنى المتجســـد فيها كانوا على وعى بأن المعنى الأخير هو المعنى الشعرى أو هو جوهـــر الشعر فما الذى دفعهم إلى البحث عن المعنى الأول أو تجريده ؟

الواقع أن النظرة التجريدية إلى الشعر قد نشأت فى إطـــــار نظرة خاصة إلى وظيفة الشعر كانت سائدة فى بداية الحركة النقدية فى تراثنا العربى ، وأعنى بها تلك التى ركزت فى تقييمها للشـــعر على أساس وظيفته الاجتماعية أكثر من تركيزهـــا علـــى وظيفتـــه الفنية، فكانت غاية الشعر فى تلك النظرة (التى سادت فى بيئة اللغوييـــن والرواة) غاية نفعية تكاد تقتصر على تقديم الفائدة إلى المتلقــــى ، قـــد

تكون تلك الفائدة اجتماعية ترمى إلى تهذيب المجتمع وتقويم سلوكه ، وقد تكون عقلية تمتع العقل إمتاعا مباشرا كالحكمة أو المثل .

والأمر الذى تعنينا الإشارة إليه فى هذا الصدد أن النظرة إلى الشعر او قراءته - فى إطار تلك الغاية وحدها - كانت تتسم بطابع التجريد والتحصيل ، فكان الإعجاب بالشعر فى كثير من الأحيان نابعا من الإعجاب بفكرته المجردة ، ومدى نفعها للمتلقى وفائدتها فى تهذيب المجتمع وتوجيه سلوك أفراده .

من منطلق هذه الغاية كان حكم ابن قتيبة - كما رأينا منذ قليل - على المعنى فى أبيات الحجيج بأنه غير جيد معللا ذلك بقوله: " إنك لو فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى " .

وفى إطار تلك الغاية كذلك كان طعن ابن أبى حاتم الرازى فى الشعر الفارسى ، لأن هذا الشعر فى نظره "كلام لا معنى له ولا حجة فيه ولا نفع"(١) .

والحق أن قراءة الشعر طلبا للمنفعة أو الفائدة فحسب تجعل القارئ يغفل - عن عمد - بناءه الفنى باحثا عما يحقق له تلك الغاية من معان أو أفكار مجردة ، فإذا أضفنا إلى ذلك ما هو مسلم به من أن هذه المعانى أو الأفكار (ذات الفائدة) ليس بالضرورة أن تكون فى شعر جيد - أدركنا خطورة هذه القراءة ومدى سذاجة الأحكام التى تترتب عليها ، وهذا ما يتجلى - على سبيل المثال -

---

(١) الزينة / ج١ / ١٢٣ .

فى إعجاب بعض اللغويين بأبيات من الحكمة تتسم لغتها بالتقرير والسردية ، وتفتقد صياغتها خاصية التصوير الشعرى ، ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك إعجاب أبى عمرو الشيبانى "اللغوى" بالحكمة التى تنفر من ذل المسألة فى قول القائل :

لا تحسبن الموت موت البلى
فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا
أفظع من ذاك لذل السؤال

فاللغة فى هذين البيتين لغة خطابية مباشرة تنأى عن روح التعبير الشعرى ، ومع ذلك فإن الشيبانى استجادهما ، بل لقد بالغ فى الإعجاب بهما حتى إنه كلف رجلا بإحضار دواة وقرطاس كى يدونهما له؛ الأمر الذى دفع الجاحظ إلى انتقاده والسخرية منه قائلا:

" وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما الشان فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير ..."(١) .

ولنا عودة إلى التعليق على موقف الجاحظ هذا بعد قليل .

---

(١) الحيوان : ج٣ / ١٣١ - ١٣٢ .

جـ - المعنى الفنى (الصورة) :

لم ينظر نقادنا القدماء إلى الصياغة الفنية فى الشعر على أنها مجرد زخرفة أو طلاء شكلى للفكرة الحرفية أو المعنى المجرد، بل لقد أحسوا بأن تلك الصياغة تشع (فوق دلالتها على تلك الفكرة) معنى فنيا خاصا يتذوقه المتلقى فى بنائها اللغوى الخاص ، ذلك البناء الذى ينتقى الشاعر ألفاظه بحسه المرهف ، وينظمها فى نسق فنى حافل بالتعبير المجازى والإيقاع الأخاذ .

لقد كان هذا الإحساس - فيما يبدو - هو السر فى إطلاق مصطلح المعنى - أحيانا - لا على الفكرة الحرفية المجردة كما هو ذائع فى تراثنا النقدى ، بل على الصياغة أو الصورة الفنية التى تصب فيها تلك الفكرة (وسنرى أمثلة كثيرة على ذلك بعد قليل) .

وقد يبدو ذلك - للنظرة الأولى - أمرا غريبا ومثيرا للدهشة، إذ كيف يطلق المصطلح فى آن واحد على "الفكرة" حيث التجرد والركود والابتذال وعلى "الصورة" حيث التجسد والديناميكية والتفرد ؟! .

ولكن الغرابة تخف والدهشة تزول إذا تذكرنا أن هؤلاء النقاد قد أحسوا بأن فى البناء الفنى لتلك الصورة مستوى آخر من المعنى ، هو ما نسميه "المعنى الفنى"، وإذا ما تذكرنا كذلك ما سبق أن أشرنا إليه فى صدر هذا المبحث من أن مصطلح المعنى قد كان متعدد الدلالات فى نقدنا العربى القديم .

لقد أحس هؤلاء بأن للصياغة الفنية فـــى الشـــعر عطاءهـــا المعنوى الخاص الذى هو كل ما تبعثه فـــى نفـــس المتلقـــى مـــن انفعالات ، وما تحركه في وجدانه من مشاعر ، وما يستوحيه منـــها من دلالات خاصة لا يتذوقها إلا فى ألفاظها وأشـــكالها التعبيريـــة الخاصة ، ومن ثم أحسوا بأن تجريد هـــذا المعنـــى (الفنـــى) مـــن صورته، والتعبير عنه بألفاظ أخرى أمر متعذر أو غير يسير علـــى الأقل .

هذا ما يقرره الجاحظ فى هذا الموقف الذى يحكيه أبو الفرج الأصفهانى قائلا :

" تذاكروا يوما شعر أبى العتاهية بحضرة الجاحظ ، إلـــى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التى سماها "ذات المثـــال" ، فـــأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله :

يا للشباب المرح التصابى

روائح الجنـــة فى الشباب

فقال الجاحظ للمنشد : قف ، ثم قال : انظروا إلـــى قولـــه : "روائح الجنة فى الشباب" ، فإن له معنى كمعنى الطرب الـــذى لا يقدر على معرفته إلا القلوب ، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعـــد التطويل ، وإدامة التفكير ، وخير المعانى ما كان القلب إلى قبولـــه أسرع من اللسان إلى وصفه .. "(١) .

---

(١) الأغانى / ج٣ / ١٣٨ .

فالجاحظ هنا يصرح بأن لتلك الصورة الفنية فى البيت مذاقا خاصا ، وفيضا من المعانى الفنية الخاصة التى تفعم القلب ، وتثير الوجدان ، وتحرك الخيال فتروده إلى عالم فسيح حافل بالرؤى والمشاعر التى لا يكاد يحيط بها وصف ، أو يترجم عنها تعبير ، وتشبيه الجاحظ للمعنى فى هذا النص بأنه " كمعنى الطرب" يدل على إحساسه بالامتزاج التام بين هذا المعنى الفنى وشكله أو صورته التعبيرية ، كما يمتزجان فى الغناء المطرب ، بحيث لا يستطاع رد أثره الفنى فى النفوس إلى واحد من هذين العنصرين وحده منعزلا عن الآخر ، وقد حدد أحد نقادنا القدماء الصورة المثلى للغناء المطرب (بصدد حديثه عن التأثير الفنى للشعر) فقال:

" الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه ، المتفهم لمعناه ولفظه ، مع طيب ألحانه ، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"(١) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ المغزى من إعجاب الجاحظ بالمعنى وإشادته به فى هذا الموقف ، إذ لا زلنا نذكر تهوينه من شأن المعنى فى تعليقه الساخر على أبى عمرو الشيبانى ، وتصريحه هناك بأن "المعانى مطروحة فى الطريق .." ، وذلك أن الإعجاب بالمعنى فى موقف ، والتهوين من شأنه فى موقف آخر إنما يدل على أن الجاحظ كان على وعى تام بتلك التفرقة التى أشرنا إليها منذ قليل ، أعنى التفرقة بين المعنى المجرد أو المطروح فى الطريق والمعنى الفنى المتجسد فى صياغته أو صورته الفنية .

---

(١) عيار الشعر / ١٥ .

وتأكد خصوصية المعنى الشعرى ، وتمايزه عـن الفكـرة المجردة المبتذلة لدى القاضى الجرجانى ، وقد سبق أن رأينا أنـه يفرق بين قراءتين للشعر : قراءة نقدية وقراءة تجريديـة ، وهـو يدعو القارئ - بعد ذلك مباشرة - إلى تطبيق تلك القـراءة النقديـة على شعر البحترى ، ويعرض قصيدته التى يقول مطلعها :

أجـدك ما ينفـك يسـرى لزينبـا
خيـال إذا آب الظـلام تأوبـا

سرى من أعالى الشام يجلبه الكرى
هبوب نسيم الروض تجلبه الصبـا

ومـا زارنى إلا ولهـت صبابـة
إليـه وإلا قـلت : أهـلا ومرحبا

وليلتنا بالجـزع بـات مسـاعفا
يرينى أنـاة الخطو ناعمة الصبـا

أضرت بضوء البدر والبدر طالع
وقـامت مقـام البـدر لمـا تغيبا

ولو كان حقـا ما أتـاه لأطفأت
غليـلا ولا فكت أسيـرا معـذبا

علمتك إن منيت منيت مـوعـدا
جهامـا وإن أبرقت أبرقت خلبـا

وكنت أرى أن الصدود الذى مضى
دلالا فمـا إن كـان إلا تجنبـا

فوا أسفـــى حتـــام أســأل مانعا

وآمن خوانـــا وأعتب مذنبـــا

ثم يقول القاضى الجرجانى :

" انظر : هل تجد معنى مبتذلا ، ولفظا مشتهرا مســـتعملا ، وهل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقا وإغرابا ، ثم تأمل كيـــف تجـد نفسك عند إنشاده ، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ، ويستخفك مـــن الطرب إذا سمعته ، وتذكر صبوة إن كـــانت لـــك تراهـــا ممثلـــة لضميرك ، ومصورة تلقاء ناظرك .. "(١) .

فالمعنى الذى يتذوقه القارئ بتلك القراءة - كما يتضح فى هـــذا النص - ليس مجرد فكرة أخلفها التداول ، وأنضبها الاستعمال (هل تجد معنى مبتذلا؟) ، ولكنه معنى خاص أبدعه الشاعر فى صورة أو قـــالب لغوى خاص ، ومعنى ذلك أن القارئ أو السامع لا يتذوق هذا المعنـــى إلا عن طريق تفاعله مع صورته ، وتأمله فيها تـــأملا يثـــير خيالـــه ، ويحرك كوامن شعوره (وتذكر صبوة إن كـــانت لـــك تراهـــا ممثلـــة لضميرك) ، وبناء على ذلك فإن النص الواحـــد أو الصـــورة الواحـــدة يختلف معناها الشعرى من فرد إلى آخر ، فلكل قارئ ذهنه الخـــاص ، وتجاربه الخاصة ، وثقافته التى تشكل طريقة تأمله فى النص ، وطبيعة المضمون الذى يستشفه منه ، أى أن قارئ الشعر فى نظر الجرجـــانى ينبغى ألا يهتم إلا بما يحسه هو فى صورته ، فلا يشغل نفسه بماذا عنى الشاعر أو أراد بتلك الصورة، ولعل هذا ماعناه الآمدى حين قال :

---

(١) الوساطة / ٣١ - ٣٢ .

" ليس العمل على نية المتكلم ؛ وإنما العمل على توجيه معانى ألفاظه"(١) .

وتلك النظرة هى ما يؤكدها بول فاليرى (أحد نقاد العصر الحديث) بقوله :

" إنه ليس هناك معنى حقيقى للنص الأدبى ، ولا سلطان للمؤلف ، فمهما يكن ما أراد المؤلف أن يقول فإنه قد كتب ما كتب، وعندما ينشر النص يكون كالجهاز الذى يستطيع أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه ، وبحسب طرقه ، وبذلك تكون القصيدة جزءا من الوجود الحى المتكامل الذى يحقق فيه كل منا وجوده هو الخاص"(٢) .

وتتأكد تلك النظرة لدى ابن طباطبا العلوى ، فهو يرى أن الشعر إنما هو أبنية لغوية فنية ، تصور تجربة الشاعر ، وتجسد انفعالاته وخواطره الخاصة نحوها ، فتمتع السامع وتبهجه بما يثير لديه من تجارب ، وما تحرك فيه من كوامن الشعور التى كان للشاعر بصفاء حسه وقدراته الفضل فى التعبير عنها ، وتجسيدها فى هذا الشكل الفنى .. إلى ذلك يشير ابن طباطبا بقوله :

" وليست تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هى قائمة فى النفوس والعقول ، فيحسن العبارة عنها ، وإظهار ما يمكن فى الضمائر

---

(١) الموازنة / ٧٩ .

(٢) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى / ٣٥٦ .

منها ، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفــه طبعــه ، وقبلــه فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا ، ويبرز به ما كان مكنونا ، فينكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجدانه ، بعد العناء فى نشدانه"(١) .

إن التجارب التى يعبر عنها الشاعر قد تقترب أو تتمـــاثل - كما يشير ابن طباطبا - مع ما لدى الآخرين منها ، ولكن الشـــاعر أقدر من سواه على التعبير عن تلك التجارب ، وتصويرها تصويرا فنيا يتعرف فيه المتلقى على تجاربه الخاصة ، فيبتـــهج بـــها وقـــد تجسدت فى هذا التصوير الفنى ، وأصبحت واقعا فنيا يعاينه بعد أن كانت مجرد أحاسيس مبهمة ، أو مشاعر كامنة . ويرى ابن طباطبا أن سر هذه الإثارة أو "المتعة" التى يحس بها المتلقى هـــو جـــودة البناء وجمال الصورة ، وهو بذلك يلفتنـــا إلـــى خاصيـــة التعبـــير الشعرى ، إنه فى نظره ليس مجرد تعبير مباشر يكشف عن معنـــاه الحرفى ، أو يجرد المتلقى منه ذلك المعنى بسهولة ويسر ، ولكنـــه تصوير فنى مكثف يستوقف المتلقى ، ويعوق حاسته التجريديـــة ، ويجذبه إليه فى لحظات من المتعة والمعاناة الفنية ، يتحـــرك فيـــها خياله ، وتنبعث مشاعره من مكامنها فى نفسه - أى أن الشاعر فـــى نظر ابن طباطبا لا يبث إلى المتلقى مشاعر مجردة ، ولكنه يقدمـــها تقديما فنيا فيحسن تصويرها ، ويصدق "صدقا فنيا" فـــى محاكاتـــها واقتصاصها دون تزييف أو تصنع .

---

(١) عيار الشعر / ١٢٠ .

ويعود ابن طباطبا إلى التركيز على قيمة الصورة فى الشعر موضحا خصائصها الفنية ، ومبينا طبيعة "المعنى" المتجسد فيها ، ووسيلة إدراك المتلقى لذلك المعنى فيقول :

" وإذ قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسدا وروحا ، فجسده النطق ، وروحه معناه ، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مجتلبة محبة السامع له ، والناظر بعقله إليه ، ومستدعية عشق المتأمل فى محاسنه ، والمتفرس فى بدائعه ، فيحسه جسما ويحققه روحا ، أى يتيقنه لفظا ويبدعه معنى، ويتجنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحا ، ويبرزه مسخا .. "(١).

فالشعر فى نظر ابن طباطبا هو هذا الشكل اللغوى الماثل الذى يوجب على الشاعر أن يصنعه صنعة متقنة ، باعثة على التأمل ، مثيرة للتفرس والمتعة ، بما يتحقق فيه من سمات الفن وخصائص الجمال ، والمعنى هو ما يتمثله المتلقى - عن طريق المتعة والتأمل - فى هذا الشكل اللغوى ، أى أنه ليس شيئا خارجا عن هذا الشكل ، ولكنه روح تجسدت فيه ، وتلبست به تلبس الروح بالجسد ؛ وبناء على ذلك فإن تجويد صنعة الشعر وإتقان بنائه إنما هو فى الوقت نفسه تجويد وإتقان للمضمون أو المعنى الفنى المتجسد فيه ، والشعر بهذه الخاصية قرين الفنون التشكيلية (وهذا ما صرح به ابن طباطبا فى غير هذا الموطن) (٢) ، فكما أن الألوان

---

(١) السابق ١٢١ .

(٢) انظر السابق ٥ ـ ٦ .

والظلال والفراغات فى فن الرسم هى تجسيد لمشاعر الرسام ، وكما أن قسمات التمثال وملامحه هى تجسيد لرؤية صانعه ، كذلك فإن الألفاظ والصور فى لغة الشعر إنما هى تجسيد لكل ما تولد فى وجدان الشاعر من صور وخيالات وأحاسيس فى لحظة الإبداع .

قد يقال إن " المعنى" فى النص السابق ليس شيئا غير الفكرة المجردة التى صرح ابن طباطبا - فى غير هذا الموطن(١) - بأنها تعد فى ذهن الشاعر نثرا قبل الصياغة ، أى أنه أمر مفارق للصورة (كما أن الروح قد تفارق الجسد) ، ولكن ابن طباطبا نفسه لم يدع لهذا القول مجالا ، حيث صرح بما يفيد أن المعنى الذى يقصده ليس هو المعنى المجرد أو الذى يمكن تصوره بمعزل عن الصياغة ، بل هو المعنى المتلبس بتلك الصياغة ، بحيث لا يدرك إلا عن طريق تأملها، وذلك واضح جلى فى تصريحه بأن المتفوس فى الشعر "يحسه جسما ، ويحققه روحا ، أى يتيقنه لفظا ويبدعه معنى فلهذه العبارات دلالتها الواضحة على أن المتلقى لا يدرك لغة الشعر - فى نظر ابن طباطبا - إدراكا عقليا مقصورا على تجريد الفكرة أو تحصيلها كما فى لغة العلم مثلا ، ولكنه (يحس تلك اللغة جسما) أى يدركها إدراكا حسيا (جماليا) ذلك الإدراك الذى يجعله يستشف

---

(١) حيث يقول : " فإذا أراد بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه .. " انظر السابق / ٥ .

المعنى الغنى (أو يبدع ذلك المعنى) المتجسد فى صورها التعبيرية وأشكالها الفنية .

بقى أن نشير إلى أن إحساس هؤلاء النقاد بأن هذا المستوى من المعنى ممتزج بصياغته أو صورته ، أو بتعبير آخر هو هذه الصياغة أو تلك الصورة - قد ترتب عليه إطلاق مصطلح المعنى على بعض ألوان الصورة المجازية – نجد ذلك - على سبيل المثال - لدى قدامة بن جعفر فى معالجته لبعض تلك الألوان تحت ما أسماه "ائتلاف اللفظ والمعنى" ، فهو يعلق على الصورة الكنائية (بعيدة مهوى القرط) فى قول الشاعر :

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل

أبوها وإما عبد شمس فهاشم

قائلا :

" إنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به ، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد ، وهو بعد مهوى القرط(١) ... "

ويقول عن الصورة التمثيلية فى قول رماح بن ميادة :

ألم تك فى يمنى يديك جعلتنى

فلا تجعلنى بعدها فى شمالكا

ولو أننى أذنبت ما كنت هالكا

على خصلة من صالحات مهالكا

---

(١) نقد الشعر /١٥٧ - ١٥٨ .

فعدل عن أن يقول فى البيت الأول : إنه كان مقدما فلا يؤخره ، أو مقربا فلا يبعده ، أو مجتبى فلا يجتنبه ، إلى أن قال : إنه كان فى يمنى يديه فلا يجعله فى اليسرى ، ذهابا نحو الأمر الذى قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له ، والإبداع فى المقالة(٢) . . "

كما يتضح ذلك أيضا لدى الآمدى الذى يعلق على الصورة التشبيهية فى قول أبى تمام :

أدار البؤس حسنك التصابى

إلى فصرت جنات النعيم

قائلا : وقوله " فصرت جنات النعيم " معنى حسن .

نستطيع القول - إذن - فى ضوء ما تقدم من نصوص إن نقادنا القدماء قد كانوا على وعى تام بأن فى الصياغة الفنية للشعر مستوى فنيا من المعنى يتمايز بسماته وخصائصه عن المعنى الحرفى أو النثرى الذى يمكن تجريده من تلك الصياغة .

* * * *

---

(١) السابق / ١٦٠ .

ثالثا - ضرورة ضبط المصطلح لفهم أبعاد القضية

المصطلح فى كل علم أو فن هو بمثابة العملة ، فإذا كان من الضرورى قبل أن نقدم على زيارة بلد أجنبى أن نتعرف أنواع العملات المتداولة فيه ، وقيمة كل منها بالقياس إلى غيره من الأنواع - كذلك فإنه من الضرورى لدراسة أى علم من العلوم أن نكون على وعى دقيق بطبيعة مصطلحاته : ما مدلول كل منها ؟ وما طبيعة المواقف أو السياقات التى يتردد فيها ؟ وما علاقته بغيره من المصطلحات ؟ إذ بدون هذا الوعى يصبح الدخول فى ميدان هذا العلم لفهم نظرياته وقضاياه ضربا من المجازفة والتعسف ، ولونا من ألوان التخبط والاعتساف .

والواقع أن نقدنا العربى القديم هو فى أمس الحاجة إلى ضبط مصطلحاته ؛ إذ لا يزال كثير من هذه المصطلحات - رغم ذيوعها وكثرة ترددها فى نصوص هذا النقد - يرزح تحت ضباب كثيف من الغموض يحول دون الرؤية الواضحة لكل منها فى نظر نقادنا القدماء ، الأمر الذى يقف حجر عثرة فى سبيل محاولة الفهم الحقيقى لطبيعة القضايا أو النصوص التى تتردد فيها تلك المصطلحات .

لقد عرفنا خلال مناقشتنا للنقطة السابقة (وهو مظهر من مظاهر ذلك الغموض) أن مصطلح المعنى قد تعددت مدلولاته فى نصوص تراثنا النقدى ، حيث كان يستخدم فيها للدلالة على الغرض الشعرى للقصيدة تارة ، وعلى الفكرة أو الأفكار المجردة

المائلة فى نثر البيت أو الأبيات تارة ثانيـــة ، وعلــى المضمــون المتجسد فى الصياغة أو الصورة الفنية تارة ثالثة ، فإذا أضفنا إلــى ذلك (وهذا مظهر آخر) أن المصطلح المقابل للمعنى (اللفــظ) لــم يكن هو الآخر ذا مدلول ثابت محدد فى تلك النصوص ، بــل لقــد استخدم فيها للدلالة على اللفظة المفــردة أو "الكلمــة"(١) حينــا ، وللدلالة على الصياغة الفنية أو "الصورة" حينا آخــر - إذا أضفنــا ذلك أدركنا مدى الحاجة إلى ضبط هذيــن المصطلحيــن وتحديــد المراد بكل منهما فى كل نص من نصوص تراثنا النقــدى ، فــهذا الضبط أو التحديد هو الطريق الطبيعى لتعرف موقف نقادنا القدمــاء من تلك القضية التى نحن بصددها "قضية اللفظ والمعنى" ، إذ بدون هذا التحديد ينغلق طريق الفهم الحقيقى لطبيعة النصوص ، ومن ثــم يصبح الحكم على قائل هذا النص أو ذاك بأنه من أنصار المعنى أو من أنصار اللفظ حكما جزافيا غير قائم على أساس .

لقد توقف كثير من الباحثين المعاصرين لدراسة هذه القضيــة فى نقدنا العربى القديم ، غير أنهم اختلفوا اختلافا بينا فــى تحديــد موقف نقادنا القدماء منها :

فهؤلاء النقاد - فى رأى - ينقسمون إلى طــائفتين : طائفــة أنصار اللفظ الذين يرجعون قيمة العمل الفنى إلى الألفاظ فحســب، ويحطــون فى الوقت ذاته من قدر المعنى، ومن أبرز رجال هــذه

---

(١) انظر على سبيل المثال : البيان والتبيين ج١ ١٣٨ - ١٤١ ، نقــد الشعر /٧٤ ، ١٧٢ ، سر الفصاحة / ٥٣ وما بعدها .

الطائفة الجاحظ وأبو هلال العسكرى ، وطائفة أنصار المعنى الذين يرجعون هذه القيمة إلى المعنى فقط ، ومن أبرز نقاد هذه الطائفة أبو عمرو الشيبانى وعبد القاهر الجرجانى .

وهؤلاء النقاد - فى رأى ثان - ينقسمون إلى أربع طوائف : فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبى فأرجعها إلى جانب المعنى مغفلا شأن اللفظ ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، وأخيرا منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام .

وهؤلاء النقاد جميعا - فى رأى ثالث - يسوون بين اللفظ والمعنى ، ويرون أنهما كليهما مطلوبان فى العمل الأدبى الجيد ، وأن تخلف أحدهما ينقص من قيمة هذا العمل ، ويحط من شأنه ، ويقلل من قدره(١) .

والواقع أن هؤلاء الباحثين المعاصرين (مع تقديرنا لجهودهم فى هذا الميدان) لو التفتوا إلى تعدد دلالة مصطلحى المعنى واللفظ فى نصوص تراثنا النقدى ما اختلفوا على هذا النحو الذى رأيناه فى تصور موقف نقادنا القدماء من تلك القضية ؛ إذ فى ظل الوعى بهذا التعدد يصعب القول بأن هذا الناقد أو ذاك من أنصار اللفظ أو من أنصار المعنى أو من أنصار التسوية بينهما ، ولعلنا لا زلنا نذكر

---

(١) انظر فى هذه الآراء - على سبيل المثال - أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية / ٥٥ وما بعدها ، قضايا النقد والبلاغة /٢١٢ وما بعدها ، النقد الأدبى الحديث ٢٤٣ ، قضايا ومواقف فى التراث النقدى / ٢٧ .

ما أشرنا إليه منذ قليل من أن الناقد الواحد كان يهون من شأن المعنى فى موقف ، ثم يعود فيعلن احتفاءه به وإعلاءه من شأنه فى موقف آخر ، فهل يسوغ لنا القول - بناء على الموقف الأول فحسب - بأنه من أنصار اللفظ ؟ أو بناء على الموقف الثانى وحده: إنه من أنصار المعنى ، أو بناء على ملاحظة الموقفين معا : إنه من أنصار التسوية بين العنصرين فى بناء العمل الأدبى أو قيمته ؟

أعتقد أن الأولى بنا أن نحسن الظن بهذا الناقد ، وننجو بأحكامنا عليه من مثل هذا الخلط والاضطراب فنقول : إن المعنى الذى يقصده فى كل من هذين الموقفين يختلف عن المعنى الذى يقصده فى الآخر ، أو لنقل بتعبير آخر : إن طبيعة المعنى الذى يهون منه غير طبيعة المعنى الذى يعلى من شأنه .

ولعلنا نستطيع القول مسترشدين بما أوضحناه من تعدد مستويات المعنى : إن المعنى الذى هون من شأنه جل نقادنا القدماء هو المعنى المجرد أو الفكرة النثرية المجردة ، أما المعنى الذى أعلوا من شأنه فهو المعنى الفنى المتجسد فى صياغته أو صورته الفنية ، وسوف نرى بعد قليل أن احتفاء هؤلاء النقاد بالصورة وتصريحهم بأنها جوهر الشعر كان نابعا من إحساسهم بتجسد هذا المستوى الفنى من المعنى فى بنائها أو قالبها اللغوى .

بقى أن نتوقف لمناقشة بعض النتائج أو الأحكام التى تمخضت عنها الآراء الثلاثة السابقة :

أ ـ لقد ذهب كثير من الباحثين الذين قسموا نقادنا القدماء إلى طوائف بالنسبة لموقفهم من تلك القضيـــة ـ إلـــى أن أبـــا عمـــرو الشيبانى هو ممن وقفوا إلى جانب المعنى وأغفلوا شأن اللفظ _ نجد ذلك ـ مثلا ـ فيما يقرره الدكتور غنيمى هلال حيث يقول :

" ويبدو أن أبا عمرو الشيبانى ـ فيما يرى الجاحظ ـ كـان لا يحفل إلا بالمعنى ، فمتى كان المعنى رائعا حسنا ظل كذلك فى أيـة عبارة وضع فيها ، وينعى الجاحظ عليـــه أنـــه استحســن بيتيــن لمعناهما، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن وهما :

(لا تحسبن الموت موت البلى ...... البيتان) .

ثم يقول : " ورأى أبى عمرو ـ على هذه الصورة ـ مطـابق لما حكاه أرسطو عن السوفسطائى بريزون ، من أنه لا حسن وقبـح فى اللغة ، ففى أى الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء ..."(١) .

والواقع أن الاستناد إلى موقف الشيبانى فى عرض قضيـــة اللفظ والمعنى فى تراثنا النقدى هو ـ فيما نرى ـ محل نظر ، وذلك لسببين :

١ ـ أن هذا الموقف لا يدل ـ صراحة ـ على أن الشـــيبانى يغض من شأن الصياغة أو يرى إيثار جانب المعنى عليها ، فكـــل ما فعله ـ كما روى الجاحظ ـ هو أنه أمر أحد جلسائه كى يحضـــر له دواة وقرطاسا ويسجل له هذين البيتين ، ولعل ذلك لإعجابه بالحكمة

---

(١) النقد الأدبى / ٢٤٣ ـ ٢٤٤ .

التى تضمناها ، والتى ربما كان الجاحظ يشاركه الإعجاب بها(١) .

٢ - أننا لو سلمنا جدلا باستنتاج مناصرة المعنى من موقف الشيبانى فإننا لا نسلم بأن ذلك يمثل "اتجاها نقديا" يمكن التعويل عليه فى رصد قضية اللفظ والمعنى فى الموروث النقدى ، إذ إن الشيبانى لم يكن (ناقدا) بالمفهوم الصحيح لتلك الكلمة ، وإنما هو - كما نعرف وكما أشرنا من قبل - أحد اللغويين الذين كانت تحفزهم إلى النظر فى الشعر غايات أخرى سوى نقده أو التأصيل النظرى لقضاياه ، وقد كان هذا - فيما نحسب - هو رأى الجاحظ فى الرجل، فتعقيبه الساخر على استحسان الشيبانى للبيتين لا يعنى سوى الإحساس بأن الاستحسان أو الاستهجان من مثله مما لا يعتد به فى ميزان النقد .

ولعل مما يدعم ذلك أن الجاحظ قد عاد فى موطن آخر إلى التشكيك فى قدرة الشيبانى وطائفته على تذوق الشعر فهو يقول :

" لقد رأيت أبا عمرو الشيبانى يكتب أشعارا من أفواه جلسائه ليدخلها فى باب التحفظ والتذكر ، وربما خيل إلى أن أبناء أولئك الشعراء لا يستطيعون أبدا أن يقولوا شعرا جيدا لمكان أعراقهم من أولئك الآباء .. "(٢) .

---

(١) فلقد أورد الجاحظ هذين البيتين فى موطن آخر ضمن طائفة من الحكم والأمثال السائرة انظر : البيان والتبيين ج٢ / ١٠٥ .

(٢) السابق ج٤ /٢٤ .

ويبدو أن هذا الرأى فى أبى عمرو الشيبانى لم يتفــــرد بــه الجاحظ ، وهذا ما يتضح فى تلك الرواية التى يرويها أبـــو أحمـد العسكرى أحد علماء القرن الرابع الــهجرى ، والتــى تــدل - إن صحت - على ذيوع الإحساس بأنه بعيد عن تذوق الشعر أو فهمــه فضلا عن تقويمه أو نقده ، يقول أبو أحمد :

" اجتمع الأصمعى وأبو عمرو الشيبانى عند أبى الســمراء فتناشدا وتناظرا ، وكان إلى جانب الأصمعى فرو ، فوضــع يـده على الفرو ، ثم قال لأبى عمرو : ما معنى قول مالك بن رغبة :

بضرب كآذان الفراء(١) فضوله

وطعن كإيذاغ المخاض تبورها

ثم قال لأبى عمرو ويده على الفرو : ماذا يعنى هذا الشـاعر بقوله : " كآذان الفراء" فقال : يعنى هذا الفراء ، فضحك الأصمعـى وقال : يا أهل بغداذ ، هذا عالمكم"(٢) .

يمكننا القول - إذن - بأن الجاحظ حين صرح بأن المعــانى مطروحة فى الطريق وأن الشعر هو الصياغة لم يكن يناهض بذلك "اتجاها نقديا" يرى عكس ذلك ، وإنما كان يود أن يرمى الشــيبانى وطائفته بالقصور عن تذوق الشعر ، وأن يخرجهم من ساحة النقــد أو - على حد تعبيره - العلم بالشعر .

---

(١) الفراء : جمع فرو وهو الحمار الوحشى .

(٢) المصون ١٩٤ - ١٩٥ .

ب - يرى " إحسان عباس " أن الجاحظ وقف موقفين متناقضين في تناوله لقضية اللفظ والمعنى : الموقف الأول كان فيه من أنصار اللفظ أو الشكل ، والموقف الثاني احتفى فيه بالمعنى أو المحتوى .. فهو يسوق عبارة الجاحظ السابقة "المعاني مطروحة في الطريق .. إلخ" ثم يقول :

" . . كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته في الشكل ، وأن المعول في الشعر إنما يقع على "إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، وبهذا التحيز للشكل قلل الجاحظ من قيمة المحتوى ، وقال قولته التي طال ترددها : " والمعاني مطروحة في الطريق .. " ، ثم وقف الجاحظ من نظريته في الشكل موقفين آخرين : أحدهما يؤيدها ، والثاني ينقضها، فأما الأول فهو إصراره على أن الشعر لا يترجم " ، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب منه لا كالكلام المنثور " ، واستعصاؤه على الترجمة إنما هو سر من أسرار الشكل ، وأما الثاني فهو قوله إن هناك (معاني) لا يمكن أن تسرق كوصف عنترة للذباب " فإنه وصفه فأجاد صفته ، فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم ، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول ، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ، ومن اضطرابه فيه أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر قال عنترة :

جادت عليه كل عين ثرة

فتركن كل حديقة كالدرهم

فرى الذباب بها يغنى وحده
هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يحك ذراعه بذراعه
فعل المكب على الزناد الأجذم

فقوله : إنه لا يسرق دليل على أن السر فى المعنى قبل اللفظ ، ولكن الجاحظ لم يتنبه لهذا التناقض !! "(١) .

والواقع أن الدكتور إحسان عباس لو التفت إلى تعدد دلالة مصطلح المعنى لدى الجاحظ - ولدى غيره من نقادنا القدماء - لما حكم عليه بالتناقض ، ولتجلية ذلك نود أن نلاحظ ما يلى :

١ - هناك فرق شاسع بين لغة البيتين اللذين علق الجاحظ عليهما بقوله : "المعانى مطروحة فى الطريق" ، ولغة أبيات عنترة التى رأى أن المعنى فيها لا يسرق ، أما لغة البيتين " لاتحسبن الموت موت البلى ..." فهى لغة سردية تقريرية جافة تخلو من التصوير والإيحاء ، ومن ثم فإننا نستطيع أن نعبر عن المعنى الذى تتضمنه بلغة نثرية دون أن نضحى بشىء ما سوى الوزن والقافية، فإذا قلنا مثلا : إن سؤال الناس أشد من الموت لما يعانيه السائل من مذلة ، فإن المعنى الذى يتضمنه هذا التعبير النثرى هو بعينه ما يتضمنه البيتان ، ومغزى ذلك أن ما يقصده الجاحظ بمصطلح المعنى فى هذا الصدد هو المعنى المجرد أو الفكرة النثرية المجردة، وأما اللغة

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب / ٩٨ - ١٠٠ .

فى أبيات عنترة فهى لغة فنية مكثفة الدلالة ثرية الإيحاء ، والمعنى الذى صرح الجاحظ بأنه "لا يسرق" فيها هو المعنى المتمثل فى البيت الثالث والذى يعبر الجاحظ عن إعجابه به فيقول - بعد النص الذى اقتبسه الدكتور إحسان مباشرة :

" فوصف الذباب إذا كان واقفا ثم حك إحدى يديه بالأخرى ، فشبهه عند ذلك برجل مقطوع اليدين يقدح بعودين .. ولم أسمع فى هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة"(١) .

وجلى من هذه العبارات أن المعنى الذى يقصده الجاحظ هنا ليس هو المعنى المطروح فى الطريق أو المتداول بين الناس ، بل هو معنى فنى خاص متجسد فى تلك الصورة التشبيهية الخاصة .

٢ - لا نسلم مع الدكتور إحسان بأن استعصاء الشعر على الترجمة هو سر من أسرار الشكل فحسب ، ذلك أننا حين نترجم الشعر لا نتخلى - فحسب - عن شكله الخارجى الماثل فى اللفظ أو الوزن أو الإيقاع ، بل نتخلى فى الوقت ذاته عن مضمونه الفنى المتجسد فى هذا الشكل بالضرورة ، ولعلنا نلاحظ أن الجاحظ قد ختم عباراته فى هذا الصدد بعبارة "لا كالكلام المنثور" وهى عبارة لها مغزاها الخاص فيما نحن بصدده ؛ إذ هى تدل على وعيه بالفارق بين المعنى الذى تقرره لغة النثر والمعنى الذى تصوره لغة الشعر. فإذا جازت الترجمة فى لغة النثر فذلك لأنها تؤدى ما تؤديه تلك

---

(١) الحيوان ج٣/٣١١ .

اللغة من أفكار . أما لغة الشعر فإن عطاءها الدلالى الذى ينبثق عن قوالبها التصويرية هو أغزر إيحاء ، وأكثر ثراء ، وأوسع دائرة من مجرد تلك الأفكار التى تقتصر على أدائها لغة النثر ، ومن هنا كانت ترجمة الشعر - دون النثر - أمرا متعذرا فى نظر الجاحظ .

وجدير بالذكر أن الجاحظ لم ينفرد فى نقدنا العربى القديم بالقول بأن ترجمة الشعر أمر متعذر ، ذلك أننا نجد هذه الفكرة ذاتها لدي ابن قتيبة الذى يقول :

" فإن للعرب الشعر الذى أقامه الله مقام الكتاب لغيرها .. وحرسه بالوزن والقوافى وحسن النظم من التدليس والتغيير ، فمن أراد أن يحدث فيه شيئا عسر ذلك عليه "(١) .

ونود هنا أن نلاحظ أمرا هاما وهو أن تصريح كل من الجاحظ وابن قتيبة بتعذر التغيير فى الشعر أو ترجمته لم يكن قائما على أساس ما يختص به الشعر من وزن وقافية تعجز الترجمة عن الاحتفاظ بهما فحسب ، بل لأن فى ترجمة الشعر كذلك نضوبا للمعنى الفنى الخاص الماثل فى البناء الخاص فى تلك اللغة ، وكلمة "النظم" الواردة فى عبارتى الناقدين ذات دلالة واضحة على ذلك ، فليس المقصود بها - فيما نرى - الوزن العروضى فى الشعر، خاصة وأنها مسبوقة أو مشفوعة بكلمة "الوزن" فى النصين السابقين.

---

(١) تأويل مشكل القرآن ١٧ - ١٨ .

إن كلمة النظم عند كلا الناقدين تدل على ما تتمايز به لغة الشعر من بناء فنى خاص ، تحتل فيه اللفظة الشعرية موضعها الأخص بها ، الملائم لها فى السياق ، فتخرج كل ما تحويه فى جوفها من دلالات وإيحاءات خاصة ، ولعل ما عناه الجاحظ وابن قتيبة بكلمة النظم هو ما عناه ابن سلام بكلمة "البناء" فى قوله :

" فالمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر ، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى ..."(١) .

٣ - أخيرا - لا نوافق الدكتور إحسان على ما يقرره من أن ثمة تناقضا بين قول الجاحظ : " إن الشعر لا يترجم" وقوله : "إن المعنى فى أبيات عنترة لا يسرق" ، بل نرى على العكس من ذلك أن القولين كليهما يصدران عن رؤية واحدة - وثاقبة فى الوقت ذاته - لجوهر الشعر ، تلك الرؤية التى عبر عنها بوضوح حين قال :

"فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير" فالشعر فى نظر الجاحظ هو بناء لغوى فنى يمتزج فيه اللفظ بالمعنى (بالمستوى الفنى له) ويتحد الشكل بالمضمون بحيث لا يستطاع فصل أحدهما عن الآخر (كما هو الشأن فى فن التصوير) ، ومن ثم كان تصريحه بأن الشعر لا يترجم ، وأن المعنى الفنى لا يسرق ؛ إذ إن كلا من الأمرين لا يعدو أن يكون محاولة لهذا الفصل غير المستطاع .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ج١ / ٤٦ - ٤٧ .

جـ - لقد اختلف بعض الباحثين المعاصرين حول تحديد موقف واحد من نقادنا القدماء من قضية اللفظ والمعنى ، ذلك الناقد هو الآمدى صاحب كتابه الموازنة ، فلقد قيل عنه - فى رأى - إنه من أنصار المعانى ، وقيل عنه - فى رأى آخر - إنه أحد القائلين بأن البلاغة فى الألفاظ(١) .

والواقع أن التناقض بين هذين الرأيين لا يرجع إلى تناقض أو خلل فى منهج الآمدى ، بل إنه يرجع فى الحقيقة إلى تلك الظاهرة التى نحن بصددها ، أعنى إغفال ضبط المصطلح النقدى فى قضية اللفظ والمعنى ، ولتوضيح ذلك نود أن نتوقف قليلا كى نتأمل النصين اللذين كانا - معا - مرد هذا الاختلاف فى فهم موقف الآمدى من القضية :

النص الأول(٢) :

يقول فى فضل أبى تمام :

" وجدت أهل النصفة من أصحاب البحترى ، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها ، والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ، يقولون : إنه وإن اختل فى بعض ما يورده منها فإن الذى يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل .. وهذا من أعدل الكلام الذى سمعته فيه ، وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشىء الذى هو

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث / ٢٤٥ ، كتاب أرسطاليس فى الشعر / ٢٤٨ .

(٢) انظر فى هذين النصين : الموازنة ٣٧٨ - ٣٨١ .

ضالة الشعراء وطلبتهم ، **وهو لطيف المعانى** ، وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ؛ لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام .. ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره .. ألا ترى أن العلماء بالشعر إنما احتجوا فى تقديمه بأن قالوا : هو أول من شبه الخيل بالعصى وذكر الوحش والطير ، وأول من قال : قيد الأوابد ، وأول من قال كذا وقال كذا ، فهل هذا التقديم إلا لأجل معانيه ؟ .. " .

النص الثانى :

ثم يقول فى فضل البحترى :

" ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ وجودة الرصف ، وحسن الديباجة ، وكثرة الماء ، وأنه أقرب مأخذا من أبى تمام ، ويحكون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه، وقد شاهدت وخاطبت منهم على ذلك عددا كثيرا ، وهذا مذهب جل من يراعى مما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعانى ، **ودقيق المعانى موجود فى كل أمة وفى كل لغة** ، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها .. وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب

الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب .. قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعراً ، ولا ندعوك بليغا .. وينبغى أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ، ويفسده ويعميه ، حتى يحتاج مستمعه إلى طول تأمل ، وهذا مذهب أبى تمام فى عظم شعره ، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذاك مذهب البحترى.. " .

إن النظرة المتسرعة إلى هذين النصين قد تقود إلى التسليم بكلا الرأيين السابقين ، وإلى القول بناء على ذلك بأن الآمدى قد وقف موقفين متناقضين فى تناوله لقضية اللفظ والمعنى ؛ إذ بينما نراه فى النص الأول يشيد بالمعنى ويصرح بأنه ضالة الشعراء نجده فى النص الثانى يغض من شأنه ، ويكاد بسببه يخرج أبا تمام من ساحة الشعر .

غير أننا لو أنعمنا النظر فى النصين لتبين لنا أن الآمدى لا يقصد فى حالى الإشادة والغض معنى واحدا أو - إن شئنا الدقة - مستوى واحدا من مستويات المعنى ، الأمر الذى تبرأ به ساحته من تهمة التناقض ، وهذا ما يتجلى بوضوح فى ضوء ما يلى :

١ - حين صرح الآمدى فى النص الأول بأن المعنى اللطيف هو ضالة الشعراء وطلبتهم أردف ذلك التصريح بما يوضح طبيعة

هذا المعنى فى نظره ، وهو قوله : ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها لما تقدم على غيره .. ألا ترى أن العلماء بالشعر إنما احتجوا فى تقديمه بأن قالوا هو أول من شبه الخيل بالعصى .. فهل هذا التقديم إلا لأجل معانيه ؟ فإذا كان الذين فضلوا امرأ القيس قد برروا هذا التفضيل بأن هذا الشاعر قد سبق الشعراء إلى ابتكار بعض الصور ، كتصوير الخيل بالعصى وبالعقبان ، وتصوير النساء بالبيض وبالظباء ، وتصوير فرس الصيد فى سرعة لحاقه بالوحوش النافرة بـ "قيد الأوابد" .. وكان هذا التفضيل أو التقديم هو كما يصرح الآمدى " من أجل معانيه ، فإن مغزى ذلك أن ما يعنيه الآمدى بمصطلح المعنى فى هذا النص هو المعنى الفنى المتجسد أو المتمثل فى مثل هاتيك الصور ..

٢ - لعلنا نلاحظ وجوه التشابه القوى بين النص الثانى للآمدى ونص الجاحظ السابق فى تعليقه أو تعقيبه على أبى عمرو الشيبانى ، فنحن نرى :

* أن ما يعنيه الآمدى بقوله " ودقيق المعانى موجود فى كل أمة ، وفى كل لغة "هو ما عناه الجاحظ بمقولته الشهيرة " والمعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ".

* البيتان اللذان استجادهما الشيبانى كانا يتضمنان "حكمة" ومع ذلك فإن الجاحظ نظرا لرداءة الصياغة فيهما أخرجهما من حيز الشعر الجيد ، وهذا الموقف بعينه هو ما يتجلى فى إخراج

الآمدى للشاعر الذى يورد دقيق المعانى (من فلسفة يونان أو حكمة الهند ..) فى صياغة رديئة من ميدان الشعر " فإن شئت دعوناك حكيما أو فيلسوفا ولكن لا نسميك شاعرا ".

* بعد أن أشار الآمدى فى هذا النص إلى ابتذال المعانى وتداولها بين الأمم صرح بما يدل دلالة واضحة على أن الصورة أو الصياغة الفنية هى جوهر الشعر فى نظره " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها .." وقد كان ذلك بعينه هو رأى الجاحظ فى الشعر ، ولعلنا نلاحظ مدى التشابه بين عبارات الآمدى هذه وعبارات الجاحظ التى ذكرها بعد إشارته إلى كون المعانى مطروحة فى الطريق "وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك .." .

إن هذا التشابه القوى بين النصين يدل دلالة قاطعة على أن ما يعنيه الآمدى بمصطلح المعنى هنا هو المعنى المجرد الذى كانت نظرته إلى قيمته فى الشعر امتدادا لنظرة الجاحظ .

والواقع أن الإلحاح على قيمة الصياغة فى الشعر لم ينفرد به الجاحظ والآمدى من بين نقادنا القدماء ، بل لقد كان هذا الإلحاح هو الاتجاه السائد فى الموروث النقدى ، وهذا هو موضوع حديثنا فى النقطة التالية :

رابعا : قيمة الصورة فى التراث النقدى

ترتبط أهمية "الصورة" فى نقدنا العربى القديم ارتباطا وثيقا بالمفهوم السائد للشعر لدى نقادنا وهو (الشعر صنعة) ، إذ من الطبيعى فى ظلال هذا المفهوم أن ترتد قيمة الشعر لا إلى معانيه أو أفكاره المجردة (إذ هى بمثابة المادة الغفل فى الصناعة) ، بل فى صورته اللغوية وشكله الفنى ، ففى تلك الصورة أو فى هذا الشكل تتمثل روح الشعر وتتجلى عبقرية الشاعر .

هذا ما تلفتنا إليه عبارات الجاحظ الشهيرة السابقة "المعانى مطروحة فى الطريق .. وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ .. وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير" .

والواقع أن هذا النص بعباراته الحاسمة المركزة يعد بمثابة تأصيل لنظرية الشعر لا عند الجاحظ فحسب ، بل فى تراثنا النقدى كله ، فالشعر فى هذا التراث "صنعة" أى أنه قرين الفنون التشكيلية والمهارات العملية كالنسج أو التصوير أو النجارة أو ما إلى ذلك ، والشاعر صانع ماهر يحتاج إلى التثقيف النظرى والمهارة العملية ، وبقدر حرصه على تجويد الشكل أو "الصورة" بقدر ما يسمو فى درجات الشاعرية ، فالشاعر - كما يقول ابن طباطبا - "كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ، ويسديه وينيره ، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى

العيان ، وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها(١) .

وجدير بالذكر أن مصطلح "الصنعة" لا يعنى أن الشعر فى تصور هؤلاء النقاد يتحقق لدى الشاعر تحققا آليا أو تلقائيا دون جهد أو احتشاد ، أو دون موهبة أو استعداد فطرى ، بل إنه عن النقيض من ذلك ، فهو عندهم يترادف مع ما نسميه الآن "الإبداع الفنى للغة الشعر" بكل ما يتطلبه هذا الإبداع من طاقات وأدوات لدى الشاعر ، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يورد الجاحظ فى النص السابق مصطلحا آخر ساغ لكثير من الدارسين أن يتصوره ومصطلح "الصنعة" على طرفى نقيض فى التراث النقدى ، وذلك هو مصطلح "الطبع" الذى رأى الجاحظ أن الشعر لا يكون أو يجود إلا مع صحته ، فمغزى التجاوز ، بين هذين المصطلحين هو أن الشعر فى نظر الجاحظ طبع وصنعته فى آن واحد ، وأن صنعة الشعر هى الصنعة الفنية التى تدل على حذق الشاعر ومهارته ، فالشاعر هو ذلك الإنسان المطبوع الذى وهب استعداد فطريا ، وحسا مرهفا وقدرات فنية صقلتها الدربة وهذبها المران ، والاطلاع على آثار أسلافه ومبدعاتهم ، فقويت ملكته ، وشحذت قريحته ، فإذا ما تأهب للإبداع واحتشد لصنعة الشعر واتته ملكاته الفطرية وخبراته العملية ، فأبدع الصنعة وأجاد الفن .

---

(١) عيار الشعر / ٤٣ ـ ٤٤ .

لا تتناقض الصنعة بهذا المفهوم - إذن - مع الطبع ، بل إنها لا تفارقه وإلا انحرفت إلى "التصنيع" المقيت أو "التكلف" المنبوذ ، وهذا ما صرح به غير واحد من نقادنا القدماء ، **يقول الآمدى فى ذلك :**

" فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل(١) .

وهذا بعينه ما يقرره القاضى الجرجانى بقوله :

" . . فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف وأتم تصنع ، ومع التكلف المقت ، وللنفس على التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة(٢) .. " .

ولا يتسع المقام هنا لاستقصاء النتائج أو الآثار التى ترتبت على نظرية (الشعر صنعة) فى تراثنا النقدى ، وإنما الذى يعنينا هو الإشارة إلى أن إلحاح نقادنا القدماء على تجويد الصورة وتصريحهم المتكرر بأنها جوهر الشعر كان واحدة من تلك النتائج.

لنتأمل - على سبيل المثال - قول قدامة بن جعفر :

" ولما كانت للشعر صناعة ، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال .. كان الشعر

---

(١) الموازنة / ٢٢٧ . (٢) الوساطة / ٢٥ .

أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات مقصودا فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد ، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعف صناعته(١) .." .

ثم يصرح قدامة بعد هذا النص مباشرة أن الصورة هي مجال هذا التجويد الذى يطالب به الشاعر ، أما المعانى أو الأفكار المجردة فهى بمثابة المادة الخام فى الصناعة ، ومن ثم فإن الحكم على الشاعر إنما ينصب على طريقته الفنية فى تصوير أفكاره لا على تلك الأفكار ذاتها ، كما أن الحكم على مهارة الصانع إنما يتعلق بطريقته فى تشكيل مادته دون نظر إلى جودة هذه المادة أو رداءتها - يقول قدامة فى ذلك :

" ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ؛ إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة .. وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة" .

---

(١) نقد الشعر / ٦٤ - ٦٥ .

فالشعر فى نظر قدامة - كما هو الشأن فى كل صناعة من الصناعات - مادة(١) وصورة ، فمادته هى المعانى أو الأفكار المجردة ، التى يرى أنها معروضة للشاعر، له أن ينتقى منها ما أحب وآثر ، وصورته هى أشكاله التعبيرية أو صياغته التى على الشاعر أن يحشد طاقاته الإبداعية فى تجويدها ، لأنها - لا المعانى أو الأفكار - هى مجال الشعر ومناط الشاعرية .

هذا التصور الذى نجده عند قدامة ، وما ترتب عليه من إلحاح على تجويد الصياغة وإبداع الصورة هو ما نجده لدى الكثير من نقادنا القدماء أمثال الآمدى والقاضى الجرجانى وابن طباطبا العلوى وأبى هلال العسكرى وعبد القاهر الجرجانى وغيرهم ممن يضيق المقام عن استعراض نصوصهم فى هذا الصدد ، وسنكتفى - فحسب - بالوقوف مليا مع عبد القاهر الجرجانى لتجلية ملامح هذا التصور لديه ، تلك الملامح التى تتجلى فى ضوء توضيح موقفه مما يلى:

أ - المعنى المجرد .

ب - اللفظ .

---

(١) لقد كان قدامة واحدا من الذين تأثروا بالثقافة اليونانية ، وهذا ما يبدو جليا فى استخدامه لهذين المصطلحين الفلسفيين (المادة والصورة) ، بل إن تفرقته فى هذا النص بين مادة الشعر وصورته لتتشابه تشابها قويا مع تفرقة أفلوطين بين العالم العقلى وعالم الحقيقة ، فهو يمثل الأول بحجر لم يهندم ولم تؤثر فيه الصنعة .. والآخر بحجر مهندم اتخذ بالصناعة شكلا خاصا " فإذا قرن بين الحجرين فضل الذى أثرت فيه الصناعة .. وإنما فضل أحد الحجرين على الآخر لا بأنه حجر ، لأن الآخر حجر أيضا ، لكنه إنما فضل عليه بالصورة التى قبلها من الصناعة " انظر : أفلوطين عند العرب / ٥٦ - ٥٧ .

أ - المعنى المجرد :

يقول عبد القاهر :

" اعلم أن الداء الدوى .. غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فضل عن المعنى ، يقول : ما فى اللفظ لولا المعنى ، وهل الكلام إلا بمعناه ، فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبا .. ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة - كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى (مجرد معناه) .. واعلم أنك لست تنظر فى كتاب صنف فى شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيتهم يتشددون فى إنكاره وعيبه والعيب به ، وإذا نظرت فى كتب الجاحظ وجدته يبلغ فى ذلك كل مبلغ، ويتشدد غاية التشدد(١) . " .

فالقيمة الفنية للكلام أو "المزية" على حد تعبير عبد القاهر لا تتعلق بمعناه المجرد ، بل بالصياغة أو الصورة الفنية التى يتشكل بها هذا المعنى ، ولعلنا نلاحظ أن موقف عبد القاهر من المعنى فى

---

(١) دلائل الإعجاز ١٩٤ وما بعدها .

هذا النص لا يكاد يختلف عن موقف قدامة السابق منه - فإذا أضفنا إلى ذلك استشهاد عبد القاهر فى نهاية هذا النص بكل ما ألف من كتب فى البلاغة ، وبكل كلام ورد عن القدماء ، لا سيما كلام الجاحظ فى هذا الصدد - إذا أضفنا ذلك أدركنا أن التهوين من شأن المعانى المجردة كان هو الاتجاه السائد فى نقدنا العربى القديم .

ب - اللفظ :

أطال عبد القاهر الوقوف إزاء اللفظ فى ضوء الغاية التى كانت شغله الشاغل فى كتابه "دلائل الإعجاز" وهى بيان ميدان المزية التى تتفاوت درجاتها فى الكلام ، وتسمو حتى تبلغ حد الإعجاز ، وفى سبيل تحقيق تلك الغاية نظر إلى اللفظ فى مستويين: أحدهما : الألفاظ المفردة وثانيهما : الألفاظ المؤلفة أو الصياغة .

أما المستوى الأول فقد أثبت عبد القاهر بما لا يدع مجالا للشك أنه لا مزية فيه ، إذ الألفاظ - على حد تعبيره - " لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر ... فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هى لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك فى ذاتها وعلى إفرادها دون أن يكون السبب فى ذلك

حال لها مع أخواتها المجاورة لها فى النظم – لما اختلفت بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا(١) .." .

فاللفظة المفردة فى نظر عبد القاهر هى صيغة محـــــايدة أو رمز محايد ، ومن ثم فإنها لا تتسم ـ فى حد ذاتها ـ بجمال أو قبـح، ومؤدى ذلك أن الأوصاف التى نخلعها على اللفظ كالجمال أو القبـح أو الفصاحة أو الرداءة أو ما إلى ذلك هى أوصاف اكتســبتها مــن النظم الذى وردت فيه .

وعلى هذا الأساس ينفى عبد القاهر تعلق الإعجاز القرآنـــى بالكلم المفردة ـ يقول فى تبرير هذا النفى(٢) :

" .. لأن تقدير كونه فيها يؤدى إلى المحال ، وهو أن تكـون الألفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة قد حدث فى مذاقة حروفـــها وأصدائها أوصاف لم تكن قبل نزول القرآن .. ولا يجوز أن تكـون فى معانى الكلم المفردة التى هى لها بوضع اللغة ؛ لأنه يؤدى إلـــى أن يكون قد تجدد فى معنى الحمد والرب ومعنى العالمين والملـــك واليوم والدين ... وهكذا وصف لم يكن قبل نـــزول القـــرآن ، ولا يجوز أن يكون هذا الوصف فى تركيب الحركات والسكنات حتـــى كأنهم قد تحدوا إلى أن يأتوا بكلام تكون كلماته على تواليها فى زنة كلمات القرآن .. وكذلك الحكم إن زعم زاعم أن الوصف الذى تحـــدوا إليه هـــو أن يأتوا بكلام يجعلون له مقاطع وفواصل كالذى تراه فى القرآن ،

---

(١) السابق ٣٨ ـ ٤٠ .

(٢) انظر : السابق ٢٩٥ ـ ٢٩٦ .

لأنه أيضا ليس بأكثر من التعويل على مراعاة الوزن ، وإنما الفوَاصل فى الآى كالقوافى فى الشعر ، وقد علمنا اقتدارهم على القوافى . . " .

فعبد القاهر فى هذا النص ينفى نفيا قاطعا تعلق الإعجاز القرآنى بالألفاظ المفردة ، سواء من حيث بنياتها الصوتية ، أو صيغها الصرفية أو معانيها المعجمية الموضوعة إزاءها ، لأن كل هذه الجوانب هى أوضاع أو أعراف لغوية ثابتة لم يخرج عليها القرآن، بل التزمها ، وسار عليها ، فلم يتخذ هذا الكتاب الخالد لنفسه معجما خاصا ، أو يصطنع نحوا خاصا ، إذ لو كان الأمر كذلك لما تحقق الإعجاز ، ولما صح التحدى ، فبلاغة القرآن وإعجازه يكمنان فى أنه مع التزامه طرائق اللغة العربية ، وسيره على سننها المألوفة والميسورة للجميع قد حقق فى تلك اللغة - أو بها - من الجمال الفنى ما خرست أمامه ألسن البلغاء ، وأدحضت به حجج المتطاولين .

أما المستوى الثانى من اللفظ (الألفاظ المؤلفة أو الصياغة) فهو فى نظر عبد القاهر ميدان الفنية أو "المزية " فى الكلام ، غير أن هذا لا يعنى أنه من الشكليين أو من أنصار اللفظ ، بل لقد عنى عبد القاهر فى أكثر من موطن بنفى ذلك عن نفسه مصرحا بأن المزية فى هذا المستوى ليست صفة للألفاظ المصوغة أو المؤلفة فى ذاتها ، أى لخصائصها الصوتية أو الشكلية البحتة . بل إنها لا تتصف بذلك إلا لما تشعه بتشكيلها الفنى وخصائصها الجمالية من

"معان" ودلالات إيحائية ، فإذا وصفنا اللفظ - فى هذا المستوى - بالفصاحة فينبغى أن نكون على وعى بأن هذه الصفة لا تتعلق بالسطح الخارجى للفظ ، أو لنقل مع عبد القاهر أنها ليست صفة محسوسة فى اللفظ "لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغى أن يستوى السامعون للفظ الفصيح فى العلم بكونه فصيحا ، وإذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة . . وإذا كان كذلك لزم العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة (معناه) لا من جهة نفسه"(١) .

وهذا بعينه ما يؤكده فى موطن آخر(٢) حيث يقول :

" إن المزية من حيز "المعانى" دون الألفاظ ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك ، وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك وتراجع عقلك .. " .

لقد رأينا منذ قليل أن عبد القاهر قد شدد هجومه على من "يقدم الشعر بمعناه غير حافل باللفظ" وها نحن أولاء نراه يحتفى بالمعنى ويرى أنه - لا اللفظ - ميدان المزية والفصاحة !! فهل يعنى ذلك تناقضا فى موقفه من قضية اللفظ والمعنى ؟

الواقع أننا ينبغى أن نكون على ذكر دائما من تلك الظاهرة التى أوضحناها من قبل وهى تعدد دلالات مصطلح المعنى فى نصوص التراث النقدى، وقد تبينت لنا منذ قليل طبيعة نظرة عبد القاهر

---

(١) السابق / ٣١١ - ٣١٢ .

(٢) السابق / ٥١ .

إلى كل من المعانى المعجمية المفردة والمعانى المجـــردة ، فالمعانى الأولى فى نظره هى أعراف أو مواضعات لغوية لا مزيـة فيها فى ذاتها ، والمعانى الثانية هى كذلك مجرد أفكــار مبتذلـة لا مزية فيها ، بل هى فى ميدان الكلام بمثابة المادة الغفل فى ميـدان الصناعة ، ومقتضى ذلك أن مصطلـح "المعـانى" فـى النصيـن السابقين لا يعنى هذا المستوى أو ذاك ، بل هـــو ينصــرف إلـى المعانى الفنية المتجسدة فى صياغتـــها اللفظيـة ، أجـل إن تلـك الصياغة لا بد أن تدور حول فكرة أو معنى مجرد (وهو ما يسميه عبد القاهر أصل المعنى) ولكنها تتضمن فوق الدلالة علـى تلـك الفكرة مستوى آخر من المعنى هو المعنى الفنى الذى يتمايز بفنيـة أثره واتساع دائرة دلالته - وهذا ما يؤكده عبـد القـاهر إذ يقـول (ولنلاحظ تكرار مصطلح المعانى) :

" إن الفصاحة والبلاغة وتخير اللفظ عبارة عن خصـائص ووجوه تكون معانى الكلام عليها ، وعن زيادات تحدث فى أصـول المعانى " .

احتفاء عبد القاهر الجرجانى بالصياغة الفنية للألفاظ - إذن - هو فى الوقت نفسه احتفاء بالمعانى الفنية المتجسدة فيها ، فإذا كـان السابقون عليه قد صرحوا بأن المزية أو الفصاحة .. صفات للفـظ فإنهم كما يقول :

" لم يجعلوها وصفا له فى نفسه ، ومن حيث هـو صـدى صوت ونطق لسان ، ولكنهم جعلوها عبارة عـن مزيـة أفادهـا

المتكلم، ولما لم تزد إفادته فى اللفظ شيئا لم يبق إلا أن تكون عبارة عن مزية فى المعنى"(١) .

وقد كان عبد القاهر على وعى تام بأن هذا المستوى الفنـــى من المعنى متلبس بصياغته أو بصورته اللغوية الخاصة ، بحيث لا يستطاع بحال من الأحوال فصله عنها أو فصلها عنه ، فـــإذا مــا تواردت على المعنى الواحد أو الفكرة الواحدة أكثر من صورة فإنـه يكون لكل صورة منها عطاؤها الفنى الخاص الذى تتمايز به عـــن الصور الأخرى وهذا - وحده - هو سر تفاوت هذه الصـــور فـــى مجال الفنية .

هذا ما يقرره عبد القاهر إذ يقول :

لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها(٢) .

وعلى هذا الأساس ذاته يرى عبد القاهر أنه من المحـــال أن تنقل هذا المستوى من المعنى من صياغة إلـــى صياغــة أو مــن صورة تعبيرية إلى أخرى - يقول فى ذلك :

" لا سبيل إلى أن تجئ إلى معنى بيت من الشعر أو فصـــل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور ، ولا يغرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى

---

(١) السابق / ٣٠٨ .

(٢) السابق / ٢٠١ .

بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض (مجرد الفكرة) ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك كالسوارين والشنفين ففى غاية الإحالة .. وذلك أن ليس كلامنا فيما يفهم من لفظين مفردين نحو : قعد وجلس ، ولكن فيما يفهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر ، نحو أن تنظر فى قوله تعالى : " ولكم فى القصاص حياة " وقول الناس : قتل البعض إحياء للجميع ، فإنه وإن كانت قد جرت عادة الناس أن يقولوا فى مثل هذا : إنهما عبارتان معبرهما واحد ، فليس هذا القول قولا يمكن الأخذ بظاهره ، أو يقع لعاقل شك أن ليس المفهوم من أحد الكلامين هو بعينه المفهوم من الآخر"(١) .

بقيت نقطة هامة لا نود أن ندع قضية اللفظ والمعنى دون تجليتها ، وهى أنه إذا كان نقادنا القدماء قد أجمعوا على الإعلاء من شأن الصورة أو المعنى الفنى فى الشعر فإنهم لم يجمعوا على التهوين من شأن المعنى المجرد ، وقد سبق أن رأينا أن قراءة الشعر طلبا للمنفعة أو "الفائدة" قد أدت إلى إعجاب طائفة اللغويين بهذا المعنى ، وهنا نشير إلى أن هناك ناقدين من المنظرين للشعر قد شاركا اللغويين فى هذا الاتجاه ، ولكن مع فارق جوهرى هو أنهما

---

(١) السابق / ٢٠١ - ٢٠٢ .

لم يغفلا جانب الصياغة الفنية أو الصورة فى تقدير الشعر ، بل لقد كان هذا الجانب فى الحقيقة - كما سنرى - هو المرد الأساسى أو الأهم فى هذا التقدير لدى كل منهما - هذان الناقدان هما: ابن قتيبة وابن طباطبا العلوى .

يتضح هذا الاتجاه عند ابن قتيبة فى تقسيمه للشعر إلى أربعة أضرب :

١ - ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، كقول القائل فى بعض بنى أمية :

في كفه خيزران ريحه عبق

من كف أروع في عرنينه شمم

يغضى حياء ويغضى من مهابته

فما يكلم إلا حين يبتسم

٢ - وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى ، كقول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا

ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالتْ بأعناق المطى الأباطح

٣ - وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه ، عنه كقـــول لبيد ابن ربيعة :

ما عاتب المــرء الكريم كنفسه

والمرء يصلحه الجليس الصالح

٤ - وضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه ، كقول الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى

شاو مشل شلول شلشل شول(١)

ولابن طباطبا نصوص كثيرة تدل على هذا الاتجاه ، ويبـــدو ذلك واضحا فى قوله :

" فمن الأشعار أشعار محكمة أنيقة الألفاظ ، حكيمة المعانى، عجيبة التأليف ، إذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ولـم تفقد جزالة ألفاظها ، ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة ، تـــروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا ، فإذا حصلت وانتقدت بـــهرجت معانيها ، وزيفت ألفاظها ، ومجت حلاوتها ، ولم يصلـــح نقضــها لبناء يستأنف منه .. "

وأود هنا أن ألاحظ أمرين :

- أن المعنى عند كلا الناقدين فى هذا الصدد هـــو الفكـرة المجردة التى تكون فى نظرهما فى الشعر كما فى النثر ، فقد شرط ابن طباطبا للتحقق من جودتها أن تجعل نثرا ، وعبر عنها ابن قتيبة

---

(١) انظر : الشعر والشعراء / ١٠ - ١١ .

(٢) عيار الشعر / ٧ .

بالنثر فى أبيات الضرب الثانى بقوله : " ولما قضينا أيـــام منـــى، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظـــر من غدا الرائح ابتدأنا فى الحديث ، وسار المطى فى الأبطح " .

- أن كلا من الناقدين كان يرى أن الفكرة الجيدة لا تكـــون شعرا جيدا إلا فى صياغة فنية (وهو إحساس كان عاما عند ســـائر نقادنا القدماء كما رأينا) ، فعبارة حسن اللفظ عند ابن قتيبة كـــانت تعنى الصياغة الفنية القائمة على التصوير والإيحاء ، وهذا واضـــح فى أمثلته للضربين الأولين ، ويتضح ذلك أيضا فى حكمـــه علـــى الضربين الأخيرين حيث كانت الصياغة تقريريـــة مباشـــرة فـــى الضرب الثالث ، ورديئة معقدة فى الضرب الأخير .

ويتضح ذلك أيضا فى عبارات ابـــن طباطبـــا ؛ إذ تقـــترن المعانى الحكيمة عنده - فى النوع الأول - بكونها "أنيقـــة الألفـــاظ عجيبة التأليف" ، فأناقة الألفاظ وروعة التأليف إنما يعنى بهما ابـــن طباطبا اللغة الفنية التى تجعل تلك المعانى الحكيمة شعرا ولا يعنـــى بها - بالطبع - مجرد الزخرف البديعى والموسيقية الجوفاء ، بل لقد كان ذلك سببا من أسباب رفضه للنوع الثانى من الشعر ووصفه لـــه بالتمويه والزيف .

بقى أن نسأل : إذا كانت الفكرة المجردة لا تستمد قيمتـــها - فى تلك النظرة - من صياغتها الفنية بل من فائدتها فما طبيعة تلـــك الفائدة فى نظر هذين الناقدين ؟

نستطيع أن نصل إلى ذلك بتأمل النصوص التى مثل بها ابن قتيبة لأضرب الشعر ، وملاحظة ما يستجيده وما لا يستجيده من أفكارها ، فأفكار بيتى الضرب الأول تدور حول الإشادة بفضائل إنسانية كالكرم والإباء والمهابة والحياء ، والفكرة فى الضرب الثالث عبارة عن حكمة يبثها الشاعر لينتفع بها المجتمع ، (وهذان الضربان معناهما جيد فى نظره) ، أما أبيات الضرب الثانى ، وبيت الضرب الرابع فكل منها يدور حول تجربة خاصة بالشاعر لا يشاركه فيها سواه (وهذان قد تأخر معناهما ، أولا معنى تحتهما فى نظره) ، فكأن المعنى الجيد عند ابن قتيبة هو ما كان قيمة أو تجربة عامة ، يستطيع كل قارئ أن يفيد منها بمشاركة الشاعر فى الإحساس بها ، أى أن فكرة الشاعر ينبغى - فى نظر ابن قتيبة - أن يكون لها امتدادها فى المجتمع ، فلا تكون مجرد عاطفة ذاتية أو تجربة خاصة لا تكاد تعدو قائلها .

ولا يقف فى وجه هذا الاستنتاج أن ابن قتيبة قد جعل فى هذا الضرب الأول - ما حسن لفظه وجاد معناه) بيت النابغة :

كلينى لهم يا أميمة ناصب

وليل أقاسيه بطئ الكواكب

ذلك لأن النابغة إذ يتحدث فى هذا البيت عن نفسه إنما يصور إحساسا عاما غير مقصور عليه وحده ، فهو إنما يشكو تألب الهموم وطول الليل عليه ، وهما أمران يحس بسطوتهما كل من سيطر عليه القلق واستبد به الخوف من بنى الإنسان " .

ولا يخرج المعنى الجيد فى نظر ابن طباطبا عن هذا الإطار، ويبدو ذلك عنده بصورة واضحة فيما يعرضه من نصوص تحت ما أسماه (الشعر الحسن اللفظ الواهى المعنى) حيث يقول : ومن الأبيات الحسنة الألفاظ ، المستعذبة الرائقة سماعا ، الواهية تحصيلا ومعنى قول جميل :

ويا حسنها إذ يغسل الدمع كحلها

وإذ هى تذرى الدمع منها الأنامل

عشية قالت فى العتاب قتلتنى

وقتلى بما قالت هناك تحاول

وكقول جرير :

إن الذين غدوا بلبك غادروا

وشلا بعينك لا يزال معينا

غيضن من عبراتهن وقلن لى

ماذا لقيت من الهوى ولقينا

وكقول الأعشى :

قالت هريرة لما جئت زائرها

ويلى عليك وويلى منك يا رجل(١)

فهذه الأمثلة (وأمثلة أخرى فى هذا الموطن) كلها تدور حول غرض واحد هو الغزل ، وكل منها تعبير عن تجربة خاصة أو

---

(١) عيار الشعر / ٨٣ - ٨٤ .

موقف خاص للشاعر مع المرأة ، ولا يعنى ذلك أن ابن طباطبا يرفض غرض الغزل على إطلاقه ، بل إن له نظرة خاصة فى هذا الغرض مؤداها أن الشعر لا يحسن فيه إلا إذا عبر الشاعر عن تجربة عامة ، أو إحساس عام يشترك فيه معه سائر الناس ، وذلك ما يبرر قوله قبل ذلك مباشرة : " ومما يستحسن جدا قول على بن محمود بن نصر :

لا أظلم الليل ولا أدعى
أن نجوم الليل ليست تغور
ليلى كما شاءت فإن لم تزر
طال وإن زارت فليلى قصير

فهذا البيتان غزل أيضا ، ولكنهما يصفان إحساسا عاما يحس به كل عاشق ، بل إن الإنسان بصفة عامة يحس بما أحس به ذلك الشاعر من قصر أوقات السعادة ، وطول أوقات الهموم ، وتلك النظرة عند ابن طباطبا هى التى صرح بها معاصره قدامة بن جعفر ، حيث يقول فى باب النسيب(١) :

" إن المحسن من الشعراء فيه هو الذى يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذى وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد وجد مثله ، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر "

---

(١) نقد الشعر / ٧٥.

وجدير بالذكر أن أمثلة ابن طباطبا فى هذا الصدد (من حيث طبيعة المعنى فيها) تتفق مع أمثلة ابن قتيبة للضرب الثانى من أضرب الشعر، الأمر الذى يدل على اتفاق الناقدين فى فهم الشعر وتصور وظيفته ، وقد كان ابن طباطبا على وعى - فيما يبدو - بأنه ينظر من النافذة ذاتها التى أطل منها ابن قتيبة على الشعر ، فنقل عنه فى هذا الصدد أحد أمثلته لهذا الضرب واستحسن - فيما يشبه التعقيب - أبيات الحجيج (التى جردها ابن قتيبة من كل معنى) استحسانا لا يرتفع بها كثيرا عن رأى ابن قتيبة فيها .

ونستطيع بناء على ما تقدم أن نقرر أن معيار جودة المعنى فى نظر هذين الناقدين هو أن يكون له امتداده الشعورى عند الآخرين ، فالشعر الجيد هو الذى يحوى من المعانى والأفكار ما كان ذا صبغة إنسانية عامة تكفل له النفاذ إلى نفوس المتلقين فيشاركون الشاعر فى الإحساس به ، ويفيدون عن طريق تلك المشاركة منه ، وفى إطار المعيار السابق لا تقتصر جودة المعنى على المعانى الخلقية أو الحكمية كما تردد كثيرا فى تفسير مصطلح المعنى لدى ابن قتيبة ، بل إن دائرة المعانى الجيدة لتتسع فى نظر هذين الناقدين عن تلك الدائرة الضيقة لتشمل كثيرا من المعانى التى ينطبق عليه المعيار السابق ، ولعل بيت النابغة - سالف الذكر - الذى وضعه ابن قتيبة فى الضرب الأول من أضرب الشعر عنده يؤكد ذلك ؛ إذ إنه ليس معنى حكميا أو خلقيا كما ذكرنا .

* * * *

ثالثا :

قضية السرقات الأدبية

تحتل قضية السرقات مكانة بارزة بين قضايا النقد العربي ، فقلما نجد شاعرا من شعراء ذلك العصر قد سلم شعره - فيما يرى هؤلاء النقاد - من السرقة ، وليس أدل على ذلك من هذا الحشد الهائل من دعاوى السرقة المبثوثة فى تضاعيف كتب التراث ، هذا فضلا عما ألف من كتب فى ذلك العصر لهذا الغرض خاصة .

وينبغى - فى نظرى - ألا نرتب على ذيوع السرقات فى النقد العربى أحكاما عامة ، كأن نرمى هذا النقد بالقصور ، أو نتهم هؤلاء النقاد بالتعصب على الجديد ، والغفلة عن حقيقة الأصالة ، وطبيعة الإبداع الشعرى ، **فالواقع أن مصطلح "السرقة" لم يكن مصطلحا للذم على إطلاقه كما توحى دلالته المعجمية ، ولكنه كان مصطلحا عاما أطلق على ألوان متباينة من الأخذ** ، فبينما كانت السرقة أحيانا يراد بها التهوين من شاعرية الشاعر ، والغض من أصالته ، ورميه بالعجز والخمول ، كانت فى أحيان أخرى يراد بها تبرير أخذ الشاعر بإثبات أصالته ، والتصريح بأن أخذه عن سابقيه لم يكن مجرد أخذ مباشر ، أو نقل حرفى ، أى أنه إنما (احتذى) أشعار هؤلاء ، واتخذ منها مواد أولية لصناعته ، ثم أتقن صنعها وإبداعها إبداعا فنيا خاصا به .

والتساؤل الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هو: ما الحد الفاصل بين الأخذ الجيد والأخذ القبيح فى نظر هؤلاء النقاد ؟

والإجابة عن هذا التساؤل ترتبط ارتباطا وثيقا بما أوضحناه فى معالجة القضية السابقة من أنه كان لدى هؤلاء النقاد وعى بأن

فى الشعر مستويين متمايزين من المعنى : المعنى المجرد (الفكرة)، والمعنى الشعرى المنبثق عن الصورة ، وعلينا هنا أن نتذكر بعض النتائج التى تحققت لدينا فى أثناء مناقشة قضية اللفظ والمعنى وهى:

أ - ذيوع النظرة الثنائية إلى الشعر ، فالشعر فى نظر هؤلاء النقاد معنى ولفظ ، أو فكرة وصورة .

ب- أن مصطلح المعنى قد أطلق لدى هؤلاء النقاد على كلا الجانبين ، أعنى الفكرة المجردة ، والصورة اللغوية التى لا يكـــون الشعر شعرا إلا بالتجويدِ الفنى لها .

جـ - اتسمت "الفكرة" لدى هؤلاء النقاد بالتداول والذيـــوع ، وآمن كثير منهم باستغراق الأقدمين لها ، واستنفادهم إياهـــا ، أمـــا الصورة بمعناها الفنى الخاص المتجسد فيها فقد كانت فى نظرهـــم مجال الخصوصية والتفرد ، والميدان الحق للإبداع الشعرى .

إن هذه النتائج الثلاث تجعلنا نفترض مبدأ عاما يكاد يكــون - فى نظرى - هو الفيصل فى تلك القضية ، ذلك المبدأ هـــو : أن أخذ الفكرة المجردة أمر لا حرج فيه على الشـــاعر ، لأن الأفكـــار تراث عام مبتذل أو مطروح فى الطريق ، لا ينسب لأحد ولا يحظر على أحد ، أما الصورة الخاصة فى الشعر فهى الجانب الفنى الذى يتفرد به الشاعر ، وتبرز فيه مشاعره وخواطره الخاصة ، ومـــن ثم فإنها الجانب الذى يأبى النقل ويحظر فيه الأخذ .

ويتضح بجلاء صدق هذا المبدأ من خلال مناقشتنا للقضايـــا التالية :

أولا ـ ضرورة أخذ الفكرة .

ثانيا ـ شرط الأخذ الجيد .

ثالثا ـ السرقة المعيبة .

أولا : ضرورة الأخذ :

لم ينظر النقاد العرب ـ أو الغالبية العظمى منهم فى الأقل - إلـى أخذ الفكرة نظرة امتهان أو اتهام ، فالشعر فى نظر هؤلاء النقاد صنعـة فنية تقاس قيمتها بصياغتها الفنية ، وبما يتجلى فى تلك الصياغة مـن شيات الإبداع ، وسمات التجويد الفنى ، أما الفكرة المجردة فإنـها فـى صناعة الشعر بمثابة المادة الخام فى غيرها من الصناعـات ، فتنـاول الشاعر لأفكار سابقيه أو معاصريه أمر لا حرج فيه ولا مؤاخذة عليه ، ما دام قد أجاد عرضها ، وأبرزها فى صورة فنية خاصة به .

فمصطلح السرقة حين ينصرف إلى أخذ الفكرة ليس مصطلحـا للذم ، أى أنها سرقة مشروعة فى نظرهم إن صح التعبير، بل إن بعض هؤلاء النقاد ـ كما سنرى ـ لم يستخدم مصطلح السرقة للإشارة إلى هـذا اللون واستبدل به مصطلحات أخرى لا تحمل ظلاله المقيتة علـى النفـس ، كالأخذ أو التناول أو ما إلى ذلك .

يشير الجاحظ إلى هذا اللون من الأخذ فيقـول : " نظرنـا فـى الشعر القديم والمحدث ، فوجدنا المعنى يقلـب ويؤخـذ بعضـه مـن بعض(١) "

---

(١) زهر الآداب / ج٣ / ٦٦٦ .

فالجاحظ يرصد ظاهرة أخذ المعنى مشيرا إلى ذيوعها وانتشارها فى الشعر قديمه وحديثه ، وهذا الأخذ لا ضير فيه فى نظر الجاحظ كما توحى عبارته ، لا سيما وأنه قد جعل المعانى - فى موطن آخر - مطروحة فى الطريق ، أى أنها تراث شائع لا حيازة لأحد عليه ، ومن ثم فلا يحظر على أحد تناوله .

وتتأكد تلك النظرة إلى أخذ الفكرة لدى الآمدى فى القرن الرابع الذى يقول : " إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوئ الشعراء ، وخاصة المتأخرين ؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى عنه متقدم ولا متأخر"(١) .

فالآمدى - هنا - لا يحس بأن سرقة المعانى من العيوب الخطيرة فى الشعر ، بل يرى أنها سمة ظاهرة عند الشعراء جميعا لم يبرأ منها أحد منهم ، ونسبة الآمدى هذا الرأى إلى من أسماهم "أهل العلم بالشعر" يدل على أن هذا الرأى كان ذا حظ كبير من الذيوع فى ذلك العصر.

على أن إطلاق الآمدى مصطلح السرقة على هذا اللون من أخذ الفكرة يدل على ما أشرنا إليه منذ قليل من أن مصطلح السرقة كان مصطلحا عاما فى تلك الفترة ، استخدمه كثير من النقاد للإشارة إلى ألوان متباينة من الأخذ ، الجيد منه والردئ ، فبينما نراه فى هذا الموطن يسمى أخذ الأفكار سرقة ويرى أنها غير

---

(١) الموازنة / ١٣١ .

معيبة – إذا به فى موطن آخر يعقب على بعض النقاد فى عدهم لأخذ الفكرة من السرقات ، وكأنه قد أحس بأن مصطلح السرقة لدى هؤلاء النقاد لا يراد به إلا جانب الاتهام والغض من شاعرية الشاعر .

يعقب الآمدى على عد ابن أبى طاهر أخذ الفكرة من السرقة فيقول عن أبى تمام : " ومما نسبه فيه ابن أبى طاهر إلى السرقة وليس بمسروق ، لأنه مما يشترك فيه الناس من المعانى والجرى على ألسنتهم ، قوله فى قول أبى تمام .

ألم تمت يا شقيق الجود من زمن

فقال لى لم يمت من لم يمت كرمه

أنه مأخوذ من قول العتابى :

ردت صنائعه إليه حياته

فكأنه من نشرها منشور

وينكر الآمدى أن يكون مثل هذا الأخذ سرقة قائلا : " إنه قد جرى فى عادات الناس إذا مات الرجل من أهل الخير والفضل ، وأثنى عليه بالجميل أن يقولوا ما مات من خلف الثناء ، ولا من ذكر ، وذلك شائع فى كل أمة وفى كل لسان"(١) .

وعلى هذا الأساس نفسه يرد القاضى الجرجانى كثيرا من دعاوى السرقة ، فهو يرد على من اعتبر قول أبى تمام :

---

(١) السابق / ٥٦ .

أبدلت أرؤسهم يوم الكريهة من

قنـــا الظهور قنا الخطى مدعما

من قول مسلم :

يكسو السيوف نفوس الناكثين به

ويجعــل الهام تيجان القنا الذبل

ويقول القاضى الجرجانى :

" وقد عد هذا من سرقات أبى تمام ، ولســـت أراه كذلـــك ، لأنه ليس فيه أكثر من رفع الرءوس على القنا ، وهذا مشـــترك لا يسرق"(١) .

وقد يقال فى هذا الصدد : إن المأخوذ فى هذا المثال وفـــى كثير من الأمثلة التى أوردها الآمدى والجرجانى ليس فكرة مجردة، وإنما هو صورة مجازية ، فكيف يتفق ذلك مع ما نقـــرره مـــن أن هؤلاء النقاد لم يتسامحوا إلا فى أخذ الفكرة لأنها مبتذلة لا يختـــص بها أحد ؟

وللرد على ذلك ينبغى أن نشـــير إلـــى أن الصـــورة حيـــن تتداول، وتشيع على الألسن تفقد جدتها بهذا التـــداول والشـــيوع ، وتفقد بالتالى روعتها وإثارتها التخييلية لدى المتلقى ، فتلتحق حينئـــذ بالأفكار المجردة التى لا يجوز فيها ادعاء السرق .

---

(١) الوساطة / ١٨١ .

أما أبو هلال العسكرى فيصرح بضرورة أخذ الشاعر من أفكار سابقيه فيقول(١) :

" ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم " .

فالشاعر فى نظر أبى هلال لا يمكنه التغاضى كلية عما خلف السابقون من أفكار وآراء وخواطر مبثوثة فى أشعارهم ، فهو حينما يقول الشعر لا يستوحى معانيه من السماء ، وإنما يمتاحها من ذاكرته الغنية بالقراءات والتأملات ، ومن ثم فمن الطبيعى أن تستدعى ذاكرته بعضا من تلك المعانى قل أو كثر ، ولا عيب على الشاعر فى هذا الاستدعاء ما دام قد أجاد العرض وأحسن التصوير، فالتشابه بين اللاحق والسابق فى هذا الميدان ظاهرة طبيعية ، وهو أمر ضرورى فى نظر أبى هلال ضرورة أن القائل لا يؤدى إلا ما سمع ، وأن الطفل لا ينطق إلا بعد استماعه من البالغين .

وتتأكد هذه الضرورة فى نظر أبى هلال فى موطن آخر ، حيث يشير إلى ندرة ابتكار الفكرة ، فهو يقسم المعانى إلى ضربين:

" ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدى به فيه ، أو رسوم قائمة ، أو أمثلة مماثلة يعمل عليها ، وهذا الضرب ربما يقع عند الخطوب الحادثة ويتنبه له عند الأمور النازلة

---

(١) الصناعتين / ١٤٦ .

الطارئة ، والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورَسَم فرط "(١) .

فابتداع المعانى فى نظر أبى هلال أمر نادر الحصول ، فقلما يقع الشاعر على الفكرة التى لم يسبق إليها ، ولن يتيسر للشاعر ابتداع معنى إلا فى ظروف وتجارب خاصة لا تتيسر لكل الشعراء ، بل لا تتيسر للشاعر نفسه فى كل حال .

وسوف نرى بعد قليل أن أبا هلال لا يولى ابتكار المعنى قيمة فى تقدير الشعر ، فكلا المعنيين (المبتكر والمحتذى) فى حاجة إلى ما يضفى عليه سمة الشاعرية ، وهى الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة .

ولكن إذا كان تناول الشاعر لمعانى سابقيه أمرا ضروريا لا غنى عنه ، وإذا لم يكن هذا التناول عيبا على الشاعر فى نظر هؤلاء النقاد فما الذى دعاهم أو دعا الكثير منهم - إذن - إلى إحصاء أنماط هذا اللون من الأخذ ، وحشدها جنبا إلى جنب مع أنماط من الأخذ المعيب كما فى الموازنة أو الوساطة مثلا ، وكما يبدو ذلك بصورة واضحة فى الكتب الخاصة بالسرقات ؟

الحقيقة أنه كانت هناك عوامل كثيرة دفعت إلى هذا الإحصاء غير المشروع الذى لا يتفق مع ما صرح به هؤلاء النقاد من ضرورة أخذ المعانى ومسامحة الشاعر فى أخذها ، ولعل أهم تلك العوامل ما يلى :

---

(١) السابق / ٥١ .

أ - الرواية :

كانت رواية الشعر وحفظه هى الوسيلة الوحيدة للحفاظ على الشعر القديم والجاهلى بصفة خاصة ، فلم يعرف العرب تدوين الشعر إلا فى وقت متأخر بالنسبة لظهوره ، فكانت صدور الرواة هى المرجع الأول والأخير فى تعرف ما أنتج السابقون من شعر وأدب ، ويبدو أن منزلة الراوية كانت تتحدد فى هذا العصر بموفور حفظه ، وبمدى إلمامه بتراث الأوائل ، الأمر الذى أغرى كثيرا من هؤلاء بأن يظهروا معرفتهم بالشعر القديم وإلمامهم الكامل به كلما وجدوا إلى ذلك سبيلا ، فكان الكشف عن وجوه التشابه أو الصلات التى يلمحها الراوية بين الشاعر المحدث وأسلافه وجها من وجوه البراعة التى يدل بها .

فكأن الراوى كلما كشف عددا كبيرا من السرقات كان عالما بالشعر القديم موثوقا به فى فنه ، وهذه الفكرة جعلت الرواة يجهدون أنفسهم فى كشف السرقات ، بل ربما فى ادعائها لإظهار مقدرتهم وعلمهم بالشعر .

والقصة التى يرويها صاحب الأغانى عن مروان بن أبى حفصة تؤكد ذلك الافتراض ، يقول مروان : " دخلت أنا وطريح ابن إسماعيل الثقفى والحسين بن مطير الأسدى فى جماعة من الشعراء على الوليد بن يزيد ، وهو فى فرش قد غاب فيها ، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعرا وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره ، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا ، وهذا المعنى

نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان ، حتى أتـــى علـــى أكــثر الشعر، فقلت من هذا ، قالوا "حماد الراوية"(١) .

فحماد الراوية كما يبدو فى تلك القصة لا يعنيه من إظـــهار مواطن النقل أو الأخذ إلا أن يدل بذاته بوصفه راويا ، وأن يظـــهر مقدار حفظه وإلمامه بالشعر القديم أمام رجل كالوليد ، وليس فـــى عبارات حماد ما يدل على أنه يعيب هـــذا الأخـــذ أو بغـــض مـــن شاعرية الآخذ .

ب ـ إنكار الشاعر ـ أو من يتعصب له ـ أخذ المعانى :

إذا كان أخذ المعانى ـ كما رأينـــا ـ ضـــرورة فإن إنكـــار الشاعر (أو من يتعصب له) لأخذها يكون لا شك حـــافزا لبعـــض النقاد لكى يحصى على الشاعر صنوف الأخذ فى شـــعره ، ســـواء أكان المأخوذ فكرة أم صورة ، وإدراج أخذ الفكرة حينئذ ليـــس لأن فى أخذها عيبا على الشاعر ، بل لأن فى ذلك حجة على المنكـــر ـ وإفحاما لمن يتنكر للتراث .

فالآمدى الذى صرح ـ منذ قليل ـ بأن أخذ المعانى ليس مـــن عيوب الشاعر الخطيرة – يطيل فى سرد سرقات أبى تمام من تلـــك المعانى ، لا لأنه يرى فى ذلك عيبا على أبى تمام ، بل لكى يـــرد بذلك على أنصاره المتعصبين لشعره ، يقول الآمدى معلـــلا لذلـــك الموقف(٢) " .

---

(١) الأغانى ج٦ / ٧١ .

(٢) الموازنة / ١٣١ .

" ولكن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق ، وأنه أصل فى الابتداع والاختراع ، فوجب إخراج ما استعاره من معانى الناس" .

والأمر اللافت للانتباه فى هذا الصدد أن إنكار الأخذ أو ادعاء الابتكار كان السبب فى تأليف كثير من الكتب الخاصة بالسرقات فى هذا العصر كما صرح بذلك غير واحد من مؤلفى تلك الكتب .

يصرح ابن وكيع بذلك فى مقدمة كتابه "المنصف" فيقول : إن السبب فى تأليفه لهذا الكتاب أنه قد رأى الناس يعظمون المتنبى حتى قالوا : " ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتاج فكره وأبو عذره ، وكان لجميع ذلك مبتدعا ، ولم يكن متبعا ، ولا كان لشىء من معانيه سارقا ، بل كان إلى جميعها سابقا"(١) .

ويبدو أن إحصاء الصاحب بن عباد لسرقات المتنبى لم يكن إلا لهذا السبب نفسه ، فهو يقول(٢) :

" فأما السرقة فما يعاب بها المتنبى لاتفاق شعر الجاهلية والإسلام عليها ، ولكن يعاب إن كان يأخذ من الشعراء المحدثين كالبحترى وغيره كل المعانى ثم يقول : لا أعرفهم ولم أسمع بهم .. وبلغنى أنه كان إذا أنشد شعر أبى تمام قال : هذا نسج مهلهل وشعر مولد ، وما أعرف طائيكم هذا وهو دائما يسرق منه " .

---

(١) مشكلة السرقات فى النقد العربى د . محمد مصطفى هدارة / ١٦٢ .

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبى / ١١ .

فالصاحب هنا لا يعيب المتنبى بسرقته لمعانى الشعراء بصفة عامة أو لمعانى أبى تمام بصفة خاصة ، فتلك - فيما نرى - ظاهرة عامة فى الشعر قديمه وحديثه ، وإنما يعيب عليه ادعاءه الابتكار ، والبراءة من ظاهرة الأخذ مع أنه ليس بريئا منها ، فكأن المشكلة هنا مشكلة أخلاقية يعاب بها الشاعر نفسه ، وليست عيبا فنيا فى شعره .

ويصرح العميدى بأن هذا العيب هو أشنع عيوب المتنبى فيقول : "ولولا أنه كان يجحد فضائل من تقدمه من الشعراء ، وينكر حتى أساميهم فى مجالس الرؤساء ، ويزعم أنه لا يعرف الطائيين وهو على ديوانهم يغير ، ولم يسمع بابن الرومى ، وهو من بعض أشعاره يمير ، يسبهم ونظراءهم إذا قيل فى أشعارهم إبداع ، ويعيبهم متى أنشد لهم مصراع - لكان الناس يغضون عن معائبه ويغطون على مساوئه ومثالبه "(١) .

لقد كان هؤلاء النقاد فى موقفهم من إنكار الأخذ على وعى بأن الأصالة ليست أن تنقطع صلة الشاعر بأسلافه ، بل إن جذورها - على النقيض من ذلك – لا تنبت إلا من تلك الصلة التى يستوعب فيها الشاعر التراث ، ويتمثله ثم يضيف إليه من ذاتيته وتجاربه الخاصة ما ينميه ، ويسير به قدما فى طريق الكمال ، يقول أحد الباحثين المعاصرين :

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبى / ٧ .

" لا يتنافى إطلاقا وجود عناصر قديمة ، ووجود أصالة فنية وشخصية أدبية لها كيانها ، ولها مميزاتها الفنية الخاصة بها ، فقد كان مبدأ موليير " إنى آخذ المعنى الحسن حيث أجده ، ومع ذلك ليس هناك إلا موليير واحد ، وفكتور هوجو يشترك هو وعدد كبير من الشعراء فى كونه ممثلا للنزعة الرومانتيكية ، إلا أن لأعماله طابعا فريدا يميزها ... وليس هناك سر فى هذه الأصالة ، اللهم إلا أن هؤلاء الشعراء الكبار لهم طريقة فى أخذ ما يقرءون وتمثيله ، حتى يصير جزءا منهم ، مرتبطا بآرائهم وعواطفهم"(١) .

جـ - التعصب :

فلقد كان للخصومات التى نشأت حول بعض الشعراء ، والموقف المتشدد لبعض اللغويين ضد الشعراء المحدثين لا سيما هؤلاء الذين عرفوا بالتجديد ، أو الذين كانت لهم مذاهب فنية تخالف - فى نظر هؤلاء - مذاهب الأقدمين ، كان لذلك أثره فى إذكاء التعصب عند بعض النقاد ، فراحوا يسرفون فى دعاوى السرقة دون تمييز بين المعيب منها والمستحسن ، ناسين أو متناسين المبدأ الذائع فى هذا العصر ، وهو أن بعض ألوان الأخذ ضرورة لا غنى للشاعر عنها .

وقد صور لنا القاضى الجرجانى هذا الموقف أصدق تصويرإذ يقول(٢) :

---

(١) د . محمد مصطفى هدارة / مقالات فى النقد الدبى / ٤٩ - ٥٠ .

(٢) الوساطة / ١١٦ .

" وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيـــان ، وجحــد المشاهدة ، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشـــتهار بـــالجور والتحامل ، ومتى طالعت ما أخرجه أحمد بن طاهر ، وأحمــد بــن عمار من سرقات أبى تمام ، وتبعه بشر بن يحيى على البحــترى ، ومهلهل بن يموت على أبى نواس - عرفت قبــح آثــار الــهوى ، وازداد الإنصاف فى عينك حسنا" .

لقد سبق أن رأينا أمثلة لتعصب ابن طاهر وابـــن عمـــار ، حيث جعل كل منهما السرقة فى الفكرة المجردة ، ورأينــــا كيــف تعقبهما الآمدى فى ذلك حيث لفت الأنظار إلى تداول تلك الأفكـــار وشيوعها على كل لسان ، ولعل هذا مظهر من مظـــاهر عصبيــة هذين الرجلين فى نظر الجرجانى .

وهذا الموقف نفسه نجده لدى مهلهل بن يموت فيما عده مــن سرقات أبى نواس ، فهو يقول :

قال بشار :

تخطتك المقـــادر والرزايا

وعشت مع الحوادث فى أمان

فأخذه أبو نواس فقال :

ولا زلت مرعيا بعين حفيظة

من الله لا تخطو عليك المقادر

ويقول أيضا : قال جرير :

ما زلت تحسب كل شيء بعدهم

خيــلا تكر عليكم ورجـــــالا

فسرقه أبو نواس فقال :

فكل شيء رآه ظنــه قدحـــا

وكل شخص رآه ظنه الساقى(١)

فهذان المثالان يظهران لنا بوضوح أن مهلهلا كان يســرف على نفسه إسرافا مبالغا فيه فى ادعاء السرقة والاتهام بالأخذ لأدنى تشابه ، فالصلة فى هذين المثالين صلة خافتة هزيلة مع أن المأخوذ - على افتراض صحة الأخذ - ليس سوى فكرة مجــردة لا يعــاب الشاعر بأخذها ، هذه الفكرة يمكن التعبير عنها فــى المثــال الأول بأنها " السلامة والأمان " ، وفى المثال الثانى باختلاط الرؤى مثـلا، وهاتان فكرتان عامتان لا يعاب بأخذهما أبو نواس لـــولا عصبيــة مهلهل عليه ، هذه العصبية التى يشى بها ما يذكره بنفسه فى ســبب إحصائه لسرقات الشاعر ، فهو يقول :

" إنهم أجمعوا على أبى نواس وتفضيله على شعراء النـــاس والعصبية له ، فلا يسمعون شعرا حسنا فى معناه ، ولا معنى نـادرا فى فحواه إلا نسبوه إليه ، وخلعوا فضيلته عليه ، وحتـــى إنـــهم لا يسمعون بوصف خمر ولا ذكر آنية فى شـــعر إلا أقســموا جــهد أيمانهم أن ذلك لأبى نواس"(٢) .

---

(١) سرقات أبى نواس / ٤٢ ، ٧٧ .

(٢) السابق / ٣٢ .

ونجد دليلا واضحا على تعصب اللغويين على بعض الشعراء وإسرافهم فى ادعاء السرقة فيما يرويه الآمدى عن السجستانى إذ يقول عن أبى تمام إنه "ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معان"(١) .

ويقول الأصمعى : " تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر ، وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت " ولا يرتضى المرزبانى هذا القول من الأصمعى ويعقب عليه قائلا : " وهذا تحامل شديد من الأصمعى وتقول على الفرزدق ، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفة ، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال"(٢) .

* * * *

---

(١) الموازنة /٦٠ .

(٢) الموشح / ١٠٥ .

ثانيا : شرط الأخذ :

لقد قام تسامح النقاد فى أخذ الفكرة على أساس وعيهم بقيمة الصورة فى الشعر ، ولهذا كانت جودة الأخذ فى نظر كثير من النقاد مشروطة بتجويد الصورة ، أى أن على الشاعر إذا تناول الفكرة السابقة أن ينقلها نقلة فنية تبعد بها عن أصلها الذى أخذت منه ، فيبرزها فى قالب فنى يباين قالبها الأول ، وتباين القالب الفنى يعنى أنه على الرغم من وجود تشابه أو صلة فكرية بين البيتين (المأخوذ والمأخوذ منه) فإن لكل منهما إيحاءاته ، وإشعاعاته الخاصة ، أو لنقل ينبغى أن يكون فى البيت اللاحق فوق الفكرة المجردة معانيه الخاصة التى تشع من صورته الخاصة ، الأمر الذى يضفى عليه خصوصية تحسب لقائله وتنفى عنه - فى الوقت نفسه - مذمة الأخذ.

يقول ابن المعتز :

" ولا يعذر الشاعر فى سرقاته حتى يزيد فى إضاءة المعنى، أو أن يأتى بأجزل من الكلام الأول ، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه ولا يفتضح به ، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه"(١) .

فابن المعتز يضع معيارا فنيا لقياس السرقة الجيدة ، فهو لا ينظر إلى مجرد الفكرة بل إلى صورتها الجديدة وثوبها التعبيرى الذى أبرزها فيه الشاعر ، فعلى الشاعر أن يجود صورته تجويدا

---

(١) السابق / ٣١٢ .

فنيا ، فيدقق فى اختيار ألفاظه ، وينظمها نظما خاصا موحيا بصور ومشاعر لم تكن فى الصورة الأولى ، فإضاءة المعنى وجزالة الكلام وافتضاح المتقدم بالمتأخر ، كل هذه أمور يشير بها ابن المعتز إلى ما ينبغى للمتأخر أن يتوخاه فى صورته حتى لا يكون عالة على المتقدم .

والعبارة الأخيرة فى نص ابن المعتز تدل على أن السرقة الجيدة ليست لونا من النقل المباشر الذى تمحى أمامه شخصية الآخذ ، وتذوب أصالته فلا يصبح أخذه - حينئذ - سوى مجرد مسخ وتشويه للفكرة القديمة ، بل إن السرقة الجيدة هى ما كانت الفكرة القديمة فيه باعثا لخواطر الشاعر ، ومحركا لمشاعره الخاصة ، فينشط خياله ، ويرود بالفكرة آفاقا جديدة لم ترتدها من قبل .

وقد عبر ابن طباطبا عن هذه الفكرة أصدق تعبير ، فهو يوصى الشاعر بأن " يديم النظر فى الأشعار التى قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستنبطه"(١) .

---

(١) عيار الشعر / ١٠ - ١١ .

فابن طباطبا يرى أن المعانى التى تترسب فى ذاكرة الشاعر نتيجة قراءاته وتأمله الدائب فى أشعار السابقين ، هذه المعانى لا تنساب على لسان الشاعر دون تغيير أو تحوير ، بل إن الشاعر - نتيجة التأمل وإدامة النظر - يستوعب تلك المعانى ويهضمها - إن صح التعبير - حتى تتعمق كيانه ، وتصبح جزءا لا يتجزأ من أحاسيسه ومشاعره الخاصة ، فإذا ما جاءت لحظة الإبداع الشعرى تداعت تلك المعانى إلى مخيلته ، وقد تغيرت معالمها ، وامحت "بطاقاتها" التى تشير إلى مصادرها ، فتتشكل على لسان الشاعر تشكيلا فنيا جديدا ، معبرا عن ذاتيته ومواقفه الخاصة من الحياة والأحياء .

إن الشعراء الكبار - كما يقول جونسون - : (ليسوا كالوحش الذى يبتلع ما يأخذه غير ناضج ، لكنه كالإنسان المهذب الذى يتناول ما يطعمه بشهية ، وتكون لديه معدة قوية لتحويل ما طعمه إلى غذاء مفيد)(١) .

فالسرقة الجيدة فى نظر ابن طباطبا هى ما أجاد الشاعر تصويرها تصويرا فنيا موحيا بفيض من الدلالات ، تتوارى فى ثناياها الفكرة القديمة حتى تعود أشبه ما تكون بشبح هزيل لا يكاد يبين عن نفسه ، وقد أجاد ابن طباطبا التعبير عن ذلك حيث شبه السرقة - حينئذ - بالسبيكة المفرغة من أصناف ، وبالطيب المركب

---

(١) مشكلة السرقات فى النقد العربى / ٢٦٨ .

من أخلاط من الطيب ، فلهذا دلالته على غموض المأخذ مـــن جهـــة ، وعلى أن المأخوذ أشبه بالمادة الخام التى يكون للشاعر فضل تشكيلها أو إبداعها فنيا من جهة أخرى ، ولعل ذلك ما عناه الأخطل بقوله(١) :

" نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة ".

ويعود ابن طباطبا فيؤكد قيمة التجويد الفنى للصـــورة الجديـــدة فيقول :

" وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها ، فأبرزهـــا فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفــه وإحسانه .."(٢) .

فالمعانى المشتركة "وهذا هو عنوان ابـــن طباطبـــا لقضيـــة السرقة" لا يعاب آخذها إذا ما أبرزها فى قالب فنى جديد ، تتحـــور فى إطاره تحويرا فنيا ، تثرى به ، وتتسم بالخصوصية والتفـــرد ، وبذلك تبعد الصلة بين صورتى الفكرة : القديمة والجديدة ، أو لنقـل يصبح لكل صورة معناها الشعرى الخاص .

وابتعاد الصلة بين صورتى الفكرة هو ما أشار إليـــه غـــير واحد من نقاد ذلك العصر بمصطلح الإخفاء ، ذلك المصطلح الـــذى يـــدل على وعى هؤلاء النقاد بأن الأخذ ينبغى ألا يكون نقلا حرفيـا للفكرة تجمد به ، بل إن على الشاعر أن يحشـــد طاقاتـــه الذهنيـــة وقدراته التعبيرية فى تناول الأفكار ، وتحويرها تحويرا فنيا، بوحى

---

(١) الموشح / ١٤١ .

(٢) عيار الشعر /٧٦ .

من خياله وتجاربه الخاصة فتغاير بذلك - وتتجاوز - بذورها الأولى .

يقول ابن طباطبا : " ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة ، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها ، والبصراء بها ، وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إليها(١) " .

ويقول أبو هلال العسكرى(٢) : " والحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى فيحكم له بالسبق أكثر من يمر به " .

لمصطلح "الإخفاء" - إذن - دلالته على تجويد الصورة وإبداعها إبداعا فنيا تجود به السرقة ، فكلما خفيت الصلة بين البيت ومنبعه ، وكلما أصبح تحديد موطن الأخذ ضربا من الحدس لا يستطاع الوصول إليه إلا بعد تمحيص وطول نظر - كان ذلك أدل على أصالة الشاعر ، وقدرته على الإبداع الفنى ، وعلى النقيض من ذلك فإن ظهور الأخذ لدى الشاعر يصبح عيبا ودليلا على قصر باعه ، وجدب شاعريته .

ومن أجل ذلك عيب على أبى نواس "أنه يريد المعنى ليأخذه فلا يحسن أن يعفى عليه"(٣) .

---

(١) السابق / ٧٧ .

(٢) الصناعتين / ١٤٧ .

(٣) الموشح / ٢٨٢ .

وأود - هنا - الإشارة إلى أمر جوهرى ، وهـــو أن الســـبق الذى جعله كل من ابن طباطبا وأبى هلال غاية "الإخفاء" ليس - فى نظرى - السبق إلى الفكرة المجردة ، فلم يكن ابتكار الفكرة أمـوا ذا بال فى تقدير الشعر كما رأينا ، فالسبق الذى يعنيه هذان النـــاقدان هو إبراز الفكرة القديمة فى صورة جديدة ذات دلالات فنية خاصـــة لم يسبق إليها الشاعر :

ومما يؤكد هذا الفهم ما يشترطه أبو هلال فى المعانى ، فهو قد قسم المعانى - كما سبق - إلى ضربين : "مبتدع ، ومحتذى" ، ثم يقول بعد ذلك لافتا الشاعر إلى قيمة الصورة ، محـــذرا صـــاحب المعنى المبتكر من التهاون فى تجويده " وينبغى أن يطلب الإصابـــة فى جميع ذلك ، ويتوخـــى فيـــه الصـــورة المقبولـــة ، والعبـــارة المستحسنة ، ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره ، ولا يغـــره ابتداعه له ، فيساهل نفسه فى تهجين صورته ، فيذهب حسنه "(١).

ومما يؤكد ذلك أيضا ما يقوله صاحب الوساطة : "الســـرق أيدك الله داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخـــاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، ثم تسـبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب ، وتغيير المنـــهاج والـــترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد ، والتعريض فـــى حال والتصريح فى أخرى ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه

---

(١) الصناعتين : ٥١ .

من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه"(١) .

فالقاضى الجرجانى إذ يشير إلى قدم السرقات ، يشيد بمنهاج المحدثين فيها ، لأنها عندهم - فى نظره - ليست سرقة ظاهرة ، يجتر فيها الشاعر معانى السابقين وألفاظهم ، ولكنها سرقة فنية يعتمد فيها الشاعر على مواهبه الخاصة ، وقدراته الخلاقة ، فيخفى أخذه للفكرة بإبرازها فى صور خاصة ذات تشكيل فنى خاص ، وبما يضيفه إليها من إضافات فنية ، وعلاقات جديدة تشهد له بالسبق ، فالصورة لدى الجرجانى سبيل إلى اختراع فنى خاص غير اختراع الفكرة .

وإذا كانت عبارات الجرجانى فى هذا الموطن لم توضح - على وجه التحديد - أى نوع من الاختراعين يفضل - فإنه يصرح بذلك فى موطن آخر - حيث يرى أن فكرة متابعة الطير لجيوش الممدوح ثقة بانتصاره فكرة سبق إليها الأفوه الأودى حينما قال :

وترى الطير على آثارنا

رأى عين ثقة أن ستمار

ثم يشير إلى أن هذه الفكرة قد توارت وتعاورها الشعراء بعد الأفوه . (النابغة ، حميد بن ثور ، أبو نواس) حتى قال أبو تمام :

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى

بعقبان طير فى الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها

من الجيش إلا أنها لم تقاتل(٢)

---

(١) الوساطة / ١٧٠ .

(٢) انظر : السابق / ٢١٣ - ٢١٤ .

والذى تعنينا الإشارة إليه هنا أمران :

- أن القاضى الجرجانى لا يعد تداول الشعراء لفكرة الأفوه من السرقة المعيبة ، لأنها قد تشكلت لدى كل منهم بصورة خاصة.

- أن الجرجانى إذ يصرح بأن للأفوه على هؤلاء فضيلة السبق إلى الفكرة ، يوافق فى الوقت نفسه على ما يراه كثير من النقاد من أن أبا تمام هو المتقدم فى هذا المعنى ، لافتا النظر إلى قيمة الصورة فى ذلك ، فهو يقول "زعم كثير من نقاد الشعر أن أبا تمام زاد عليهم بقوله : إلا أنها لم تقاتل ، فهو المتقدم ، وأحسن من هذه الزيادة عندى قوله : فى الدماء نواهل ، وإقامتها مع الرايات ، وبذلك يتم حسن قوله : إلا أنها لم تقاتل " .

يقول أناتول فرانس فى هذا الصدد :

" إن الفكرة المنقولة ليست ملكا للأول الذى عثر عليها ، وإنما يكون أحق بها من ثبتها تثبيتا قويا فى ذاكرة الناس .. إن الروح الأدبية الحقة تدرك أنه ليس لأحد أن يفخر بأنه عثر على فكرة قبل أن يعثر عليها آخر ، لأنه يعلم - بعد التدقيق - أن الفكرة لا تنزل منزلة التصوير . وأن الفن كله فى أن تهب الفكرة القديمة صورة جديدة ، وهذه الفنية هى كل ما تملك البشرية من الخلق والابتكار"(١) .

كان تجويد الصورة - إذن - هو المعيار الحقيقى للأخذ الجيد، ذلك لأنه يدل - فى نظر هؤلاء النقاد - على الإفادة الواعية

---

(١) مشكلة السرقات فى النقد الأدبى / ٢٣٥ .

من جهود السابقين ، إفادة لا تلغى ذاتية الشاعر ، ولا تحد من خياله ، ومن ثم فإن الموازنة بين السابق واللاحق كانت تنصب على الصورة عند كليهما .

فالآمدى يفضل بيتين لأبى تمام مأخوذين - فى رأيه - من الفرزدق لما تضمناه من تمثيل رائع : يقول : قال الفرزدق يرثى امرأة له ماتت حاملا :

وجفن سلاح قد رزئت فلم أنح
عليه ولم أبعث عليه البواكيا

وفى بطنه من دارم ذو حفيظة
لو ان المنايا أمهلته لياليا

فقال أبو تمام ، وأجاد اللفظ ، وأحسن الأخذ ، وأصاب التمثيل فقال ، يرثى ابنين صغيرين ماتا لعبد الله بن طاهر :

لهفى على تلك المخايل فيهما
لو أمهلت حتى يكن شمائلا

إن الهلال إذا رأيت نموه
أيقنت أن سيكون بدرا كاملا(١)

وإذا كانت الموازنة بين السابق واللاحق تنصب فى نظر هؤلاء النقاد على الصورة ، وكان الشاعر مطالبا فى أخذه للفكرة بأن يبدعها إبداعا فنيا يبز به صورتها الأولى - فإن بعض النقاد

---

(١) الموازنة / ٣٧ .

بناء على هذا الأساس استحسن الأخذ من النثر ، ذلـــك أن صـــب الفكرة النثرية فى قالب شعرى أمر يشهد بأصالة الشاعر ومهارتـــه الفنية ؛ إذ إن البون غالبا ما يكون شاسعا بين لغـــة النـــثر ولغـــة الشعر، فالموازنة - حينئذ - لا تكون بين تصوير وتصوير ، بل بين لغة سردية تقديرية ، وأخرى تصويرية فنية .

بقى أن نشير إلى أن تجويد الصورة ، والإحساس بما فـــى هذا التجويد من إضفاء الخصوصية والتفــرد على الفكرة المـأخوذة - كان حجة للذين ناصروا الشعر المحدث - ودافعوا عـــن أصالـــة شعرائه .

يقول أبو بكر الصولى فى هذا الصدد(١) :

" إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين ، ويصبون على قوالبهم ، ويستمدون بلعابهم ، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ منـــهم معنى من متقدم إلا أجاده " .

* * * *

(١) أخبار أبى تمام /١٦ .

ثالثا : السرقة المعيبة :

إذا كانت الفكرة المتداولة تتحور فى إطار الصورة الجيدة فتصبح معنى خاصا - فمغزى ذلك أن تلك الصورة هى الجانب الإبداعى الخاص بالشاعر ، فلغة الشاعر الفنية (بما تشعه من دلالات وإيحاءات خاصة) هى ملك خالص للشاعر لا ينسب إلا إليه، ومن ثم فإن أخذ تلك اللغة أو بعض عناصرها الفنية يعد انتهاكا لحرمة الفن ، ودليلا قويا على عجز الآخذ وفقر أدواته الفنية .

من هنا كانت السرقة المعيبة - فى نظر نقادنا القدماء - هى سرقة الصورة ، أو بتعبير أدق : سرقة المعانى الفنية الماثلة فى تلك الصورة ، فتلك المعانى لتفردها بصورتها وعدم تداولها لا يصح فيها الأخذ :

يقول الآمدى فى ذلك معقبا على أبى الضياء بشر بن أبى تميم : " إنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه ، وتجرى طباع الشعراء عليه فجعله مسروقا ، وإنما السرق يكون فى البديع الذى ليس فيه اشتراك " .

ويقول فى موطن آخر : " إن السرق إنما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لا فى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ، ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال أخذه"(١) .

---

(١) الموازنة / ٢٣ ، ١٤٩ .

فالآمدى فى هذين النصين يصرح بأن السرقة لا تكـــون إلا فى البديع المخترع ، ومصطلح البديع كان كما رأينا مصطلحا عاما غير مقصور على دلالته وعناصره التى حددها المتـــأخرون فيمـــا بعد، فالبديع - فى نظر الآمدى - يقابل المعنى المشترك ، ومعنـــى ذلك أنه ينصرف إلى كل العناصر الفنية فى الصورة اللفظيـــة ، أى أنه يطلق على كل ما يضيف إلى المعنـــى خصوصيـــة وتفـــردا ، فيدخل فيه الجناس والطباق ، وطريقة نظم العبـــارة ، والصـــورة المجازية غير المتداولة وما إلى ذلك ...

فمن سرقة المعانى الخاصة فى نظر الآمدى قول أبى تمام :

إذا اليـــد نالتـــها بوتر تـــوقرت

على ضغنها ثم استقادت من الرجل

يقول الآمدى : " إن كان أخذها من ديك الجن فلا إحسان له، لأنه أتى بالمعنى بعينه - قال ديك الجن :

تظـــل بأيدينا تقعقـــع روحهـــا

وتأخذ من أقدامنا الراح ثأرهـــا

فأخذ أبى تمام من ديك الجن - إن صح - معيـــب فـــى نظر الآمدى ؛ لأنه لم يأخذ الفكرة المتداولة فحسب ، أعنى تأثيرا لخمـــر فى شاربها ، بل لقد أخذ الصورة الخاصة ، أو المعنى الفنى البديع، وهو تصوير الخمر إنسانا يحس ويثأر . . " .

ومن أمثلة أخذ الصورة أو المعنى البديع كذلك - فـــى نظـــر الآمدى - قول أبى تمام :

والشيب إن طرد الشباب بياضـــه

كالصبح أحدث للظـــلام أفـــولا

فهو فيما يرى الآمدى من قول الفرزدق :

والشيب ينهض فى الشباب كأنه

ليـــل يصيح بجانبيه نهـــار

ولا يسع المرء فى الحقيقة إلا أن يسلم مع الآمدى بقبح ذلـك الأخذ ، فالصورة التشبيهية فى بيت الفرزدق هى بعينها كـــل مـــا يتمخض عنه بيت أبى تمام من معنى . الأمر الذى يجعل نظمه لهذا البيت مجرد تكرار وعناء لا مبرر له .

ويقول أبو هلال العسكرى فى تحديد صنوف الأخذ " إن مـن أخذ معنى بلفظه كان له سارقا ، ومن أخذه ببعض لفظه كـــان لـــه سالخا ، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كـــان هـــو أولى به ممن تقدمه"(١) .

فمراتب الأخذ فى نظر أبى هلال ثـــلاث ، أشـنعها "أخـذ المعنى بلفظه" وهو ما يخصه أبو هلال بلفـــظ الســـرقة ، ذلـــك أن الشعر عند أبى هلال - كما هو عند غيره من نقاد هـــذا العصـــر- صنعة فنية أداتها اللغة ، فتناول الشاعر للفكرة بألفاظها من سواه لا يكون سوى دليل على مجرد التقليد المقيت ، وعلى أنه أحد الدخلاء على ساحة الفن .

---

(١) كتاب الصناعتين / ١٤٦ .

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح "اللفظ" فى عبارة أبى هـــلال لا يقصد به الألفاظ المفردة ، بل الألفاظ المؤلفة تأليفا خاصا على صـــورة فنية خاصة ، فليس العيب فى مجرد التشابه المعجمى بين الشـــاعرين ، فالألفاظ المفردة متداولة بين الناس، والابتكار إنما هو فى نظـــم تلـــك الألفاظ نظما فنيا ، وهذا ما يؤكده أبو هلال نفسه إذ يقـــول : " إن أبـــا عذرة الكلام من سبك لفظه على معناه ، ومن أخذ معنى بلفظه فليس لـــه فيه نصيب"(١) .

وتتأكد هذه الفكرة كذلك لدى القاضى الجرجانى الذى يصرح بأن الصورة الفنية التى يشكلها الشاعر - لا الألفاظ نفسها - موطـــن السرقة ومناط الأخذ المعيب ؛ لأن الألفاظ فى ذاتها متداولـــة بيـــن أبناء اللغة الواحدة فضلا عن الشعراء ، ويرد القاضى الجرجـــانى على من ادعى أن قول المتنبى :

ترى العين تستعفيك من لمعانها

وتحســـر حتى ما تقل جفونهـــا

من قول الأبيرد :

وقد كنت استعفى الإله إذا اشتكى

من الأمر لى فيه وإن عظم الأمر

قائلا : " ولا أراهما اتفقا إلا فى الاستغناء ، وهـــى لفظـــة منقولة متداولـــة وإنمـــا يدعـــى ذلـــك فـــى اللفـــظ المســـتعار أو الموضوع"(٢) .

---

(١) السابق / نفسه .

(٢) الوساطة / ١٦٨ .

من هنا كانت سرقة الصورة (أو المعنى بلفظه) أبشع ما يوجه إلى الشاعر من تهم فى ذلك العصر ، ولهذا كان أكثر ترددها فى مواقف الخصومة والتعصب على الشاعر ، وهذا ما يجعلنا نتوقف فى قبول الكثير من دعاوى السرقة من هذا اللون ، فمن غير المستبعد أن تكون أكثر تلك الاتهامات قد اختلقت فى ظلال الخصومات العنيفة التى نشأت حول بعض الشعراء، والتى كان التحامل والتعصب طابعها العام.

ويكفى أن نورد هنا ما اتهم به الفرزدق من دعاوى الانتحال الكثيرة والتى منها على سبيل المثال ما روى من أنه " سمع جميل بن معمر ينشد قوله :

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا

وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

فقال الفرزدق : متى كان الملك فى بنى عذره ؟ إنما هو فى مضر وأنا شاعرها ، فغلب الفرزدق على البيت ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره"(١) .

ومثل ذلك ما يرويه صاحب الموشح عن انتحال الفرزدق لبيتين من شعر ابن مياده(٢) .

فهذان المثالان يدلان دلالة واضحة على بشاعة الانتحال أو سرقة المعنى بلفظه حتى على فرض اختلاقهما ؛ فاختلاق التهمة ضد إنسان ما لا ينبع إلا من الإحساس بتأثيرها القوى عليه إذا ما صادفت ذيوعا وانتشارا .

---

(١) العمدة / ج٢ / ٢٨٤ .

(٢) الموشح / ١٠٨ .

ونود - هنا - أن نقف قليلا أمام مقالة أبى عمرو بن العــلاء فى تبريره أو تفسيره لمثل هذا الأخذ المعيب ، فلقــد " ســئل أبــو عمرو بن العلاء عن الشاعرين يتفقان على لفظ واحــد ومعنـــى .. فقال : عقول رجال توافت على ألسنتها وذلك قول طرفة :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وهو من قول امرئ القيس(١) :

وقوفا بها صحبى على مطيتهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلـــد

فعبارة أبى عمرو هذه تثير تساؤلا مؤداه : أكان أبو عمــرو بذلك يخالف ما أجمع عليه النقاد من قبح مثل هـــذا اللـــون مـــن السرقة؟

هذا ما يقرره الدكتور بدوى طبانـــة ، إذ يـــرى أن النقـــاد مجمعون على التهوين من هذا النوع من السرقة ، ولم يشذ من هـــذا الإجماع - فى نظره - إلا أبو عمرو بعبارته السابقة ، ثم ينكر مـــا يذهب إليه أبو عمرو فى هذا "التوافى" قائلا :

" أكبر الظن أن مرجعه سوء حفظ الرواة الذين يختلط عليهم الأمر فينقلون من شاعر إلى شاعر إذا وجدوا تقاربا فى الاتجـــاه أو الموضـــوع أو الفكرة المعبر عنها ، وأغلب الظن أن راوى القصيدتين

---

(١) كتاب الصناعتين / ١٧٢ .

واحد ، وربما يشفع له فى ذلك الخلط أن القصيدتين من بحر واحد هو بحر الطويل(١) "

ونحن نوافق على ما يراه الدكتور بدوى طبانه فى التعليل لهذا التوافق بين البيتين ، فالرواية كانت كما أشرنا الوسيلة الوحيدة لانتقال الشعر الجاهلى ، ولكننا لا نوافق على اتخاذ هذا الموقف من أبى عمرو بن العلاء دليلا على شذوذه عن الإجماع على التهوين من مثل تلك السرقة .

بل إن عبارة أبى عمرو - فى نظرى - لتدل على استشعاره ببشاعة هذه السرقة ، وإحساسه القوى بقبحها ، ولم يكن تفسيره لتلك السرقة بالتوافى (الذى لا نقره عليه) سوى مخرج له من هذا الإحساس ومن تحرجه - فى الوقت نفسه - من نسبة هذه التهمة الشنيعة إلى شعراء العصر الجاهلى الذى ينظر إليه أمثاله من اللغويين - كما رأينا - نظرة إعزاز وتقديس .

ولعل من المناسب فى النهاية أن نتوقف إزاء ما يقرره الدكتور محمد مندور بصدد قضية السرقات فى تراثنا النقدى : فهو يقول : " لقد كان لنشأة تلك الدراسات وسط الخصومات أثر سيء فى توجيهها ، فرأيناها تسعى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء ، ولهذا لم تستقم المبادئ التى اتخذت فيصلا فيها كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها ، والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء ، فهناك :

---

(١) السرقات الأدبية / ١٥٢ .

١ - **الاستيحاء** : وهو أن يأتى الشاعر أو الكـــاتب بمعـــانى جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب الغير ..

٢ - **استعارة الـــهياكل** : كأن يـأخذ الشـــاعر أو الكـــاتب موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخى .

٣ - **التأثر** : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره فـــى الفن أو الأسلوب ، وقد يكون هذا التأثر تتلمذا ، كما قد يكون عـــن غير وعى ..

٤ - **وأخيرا** : هناك السرقات ، وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصيلة وانتحالها دون الإشارة إلى مأخذها(١) .

هذا النص الذى آثرت أن أنقل معظمه (على طوله) ينطـــوى - فيما أرى - على غير قليل من التعميم الذى يجعل موقف هـــؤلاء النقاد من تلك القضية الخطيرة عبثا لا طائل تحته ، ونستطيع فـــى ضوء ما تقدم أن نلاحظ ما يلى :

١ - لم تكن غاية البحث فى السرقات مقصورة على تجريـــح الشعراء ، بل كانت فى كثير من الأحيان - كمـــا رأينـــا - إشـــادة بأصالة الآخذ وتنويها بشأنه .

٢ - لقد وضع هؤلاء النقاد - كما رأينا - مبـــادئ ومعـــايير للفصل فى قضية السرقة ، والتمييز بين صنوفها ، فهم قد اعـــترفوا بضرورة الأخذ ، وكان تجويد الصـــورة هو المعيار الجوهرى فى

---

(١) النقد المنهجى عند العرب / ٣٠٨ - ٣٠٩ .

الأخذ الجيد ، كما أنهم قد أجمعوا على قبح سرقة الصورة ، وهي مبادئ قد استقامت لهم في كثير من الأحيان كما رأينا .

٣ ـ يبدو أن الدكتور مندور قد نظر إلى مصطلح السرقة لدى هؤلاء النقاد بالمدلول الذى حدده فى الصنف الرابع من ألوان الأخذ التى ذكرها ، أعنى انتحال الجمل والأفكار ، ومن أجل ذلك يقرر الدكتور مندور أن هؤلاء النقاد لم يفرقوا بين السرقة وغيرها. والحقيقة أن هذا المدلول لا يمثل إلا لونا واحدا من ألوان السرقة كما عالجها القدماء وهو ما عالجناه منذ قليل تحت عنوان "السرقة المعيبة" . وقد سبق أن أشرنا ـ كذلك ـ إلى أن مصطلح السرقة عند هؤلاء كان مصطلحا عاما أطلق على الأخذ الجيد ، كما أطلق على الأخذ المعيب .

ونستطيع القول فى النهاية : إن مواقف نقادنا القدماء من "قضية السرقات " لم تكن ـ فى مجملها ـ إلا مظهرا من مظاهر الإحساس بهذين المستويين من المعنى فى الشعر : المعنى المجرد، والمعنى الشعرى .

أما المعنى المجرد : فلأنه يتسم لديهم بالثبات والتداول ، ولأن الأقدمين كما صرح غير واحد منهم قد استنفدوه – فقد تسامحوا فى تناول الشاعر له من سابقيه ، بل قد أحسوا بأن أخذه ضرورة لا غنى للشاعر عنها .

وأما المعنى الشعرى : الذى اتسم لديهم ـ كما رأينا ـ بالتفرد والثراء لأنه لا يشع إلا من صياغته الخاصة – فقد كان أخذه فى نظرهم سرقة معيبة ودليلاً على عجز الآخذ وضحالة فنه .

رابعا :

قضية الوحدة الفنية[1]

---

(١) هذه القضية والتى بعدها (قضية الصدق) جزء من بحثنا المنشور بعنوان "قضايا الموروث النقدى والبلاغى فى منظور غنيمى هلال" ضمن الكتاب التذكارى الذى أعده قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم لتكريم المرحوم الدكتور / محمد غنيمى هلال ، نشر دار الفكر العربى ١٩٩٥ ص٣٠ - ٦٨ .

فى ضوء تمثله للوحدة العضوية كما أرسى أرسطو أصولها قديما - فى الشعر المسرحى والملحمى ، وكما أوضح الرومانتيكيون ملامحها - حديثا - فى الشعر الغنائى - توصل غنيمى هلال إلى تقرير الحقائق الثلاث التالية :

الحقيقة الأولى :

أن هذه الوحدة لا تتمثل بحال من الأحوال فى موروثنا الشعرى القديم : فلقد كانت القصيدة الجاهلية - كما يقرر(١) - معرضا لحشد من الأغراض المتعددة - بل المتنافرة فى بعض الأحيان - التى لا يمكن أن يتحقق مع اجتماعها معنى الوحدة العضوية ؛ فلقد كانت تلك الأغراض تتتابع على لسان الشاعر عن طريق التداعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطا من نوع ما سوى ما تبرره البيئة البدوية وخيال الشاعر ، وعلى هذا النهج سارت قصائد الشعراء بعد العصر الجاهلى ، أجل إن المحدثين من شعراء العصر العباسى قد حفلوا ببدء القصيدة ، والانتقال منه إلى الغرض (حسن التخلص) ، ثم بالخاتمة ، ولكن ذلك لم يخرج بالقصيدة العربية عن نطاق التفكك الذى ظل إحدى سماتها البارزة فى تراثنا الشعرى القديم .

وعلى هذا الأساس يوافق غنيمى هلال على ما ذهب إليه العقاد عند مقارنته بين الشعر العربى القديم والشعر الإنجليزى الرومانتيكى ، وذلك حيث يقول(٢) العقاد :

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث / ١٦٦ ، ٢٠١ ، وكذا : دراسات ونماذج / ٣١ - ٣٢ .

(٢) دراسات ونماذج / ٣٥ .

" إنك ترى الارتباط قليلا بين معانى القصيدة العربية .. ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل فى موجة لا تنفصل عن التيار المتسلسل الفياض" .

لقد ارتكزت هذه المقارنة لدى العقاد - فى رأى ناقدنا - على إدراكه الحقيقى لطبيعة الشعر العربى من جهة ، ووعيه العميق بمفهوم الوحدة العضوية من جهة أخرى ، ذلك المفهوم الذى حدده العقاد بنفسه حين قال(١) :

" إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصور خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسب أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . . " .

ويعجب غنيمى هلال أشد العجب من عدم إدراك الدكتور طه حسين لمعنى الوحدة العضوية على هذا النحو ، وزعمه بناء على ذلك أنها تحققت فى شعرنا القديم ، وذلك حيث يرد على من قال بافتقادها فى هذا الشعر (قاصدا العقاد فيما يرجح ناقدنا) قائلا(١) :

---

(١) السابق / نفسه .

(٢) السابق / ٣٦ - ٣٧ ، وانظرفى رأى الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء ج١/٣٠ - ٣٩ .

" وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت في الضحك .. وتفكك القصيدة العربية ، واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة يا سيدى من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبى الحديث، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم .. ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله ، وأشده ملاءمة للموسيقى التى تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وإنما أقف معك عند قصيدة "لبيد" (التى مطلعها : عفت الديار محلها فمقامها) .. وأتحداك وأسألك أن تبين لى من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية ؟ " .

ولا يكتفى ناقدنا - بعد عرضه لهذا الرأى - بنفى تهمة الافتتان بالشعر الأوروبى والقصور عن تذوق الشعر العربى القديم عن العقاد وأقرانه الذين سلكوا مسلكه فى تصور معنى الوحدة الفنية فى الشعر - بل يضيف إلى ذلك أن إدراك طه حسين ومن لفه لتلك الوحدة على هذا النحو القاصر قد كانت له آثاره السيئة التى انعكست على مسار النقد العربى الحديث - يقول(١) :

---

(١) السابق / ٣٨ .

" وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقه الدكتور على قصيدة لبيد ذا أثر سيئ فى النقد فى الجامعات حتى اليوم ، ونقله من لم يبذلوا جهدا فى قراءة الشعر العربى ، والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم فى هذه السبيل ، فرأوا من اليسير الوقوف عند أقوال يرددونها عن غير علم وأدنى اطلاع" .

الحقيقة الثانية :

أنه ليس هناك ظل للوعى بهذه الوحدة فى نقدنا العربى القديم : وقد توقف غنيمى هلال - تجلية لتلك الحقيقة - لتفسير بعض النصوص النقدية التى يوهم ظاهرها بأن بعض نقادنا القدماء قد كانوا على وعى بمفهوم تلك الوحدة - من تلك النصوص ما يذكره ابن رشيق القيروانى (نقلا عن الحاتمى) حيث يقول(١) :

" . . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى على معالم جماله."

ومنها كذلك قول ابن طباطبا العلوى(٢) :

" وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل .. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات

---

(١) العمدة / ابن رشيق القيروانى ج٢ / ١١٧ .

(٢) عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى / ١٦٧ .

الحكمة المستقلة بذاتها .. لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف .. " .

لقد أورد غنيمى هلال هذين النصين مشيرا إلى أن النظرة(١) المتسرعة قد ترى فى كل منهما دعوة إلى الوحدة العضوية ، فتشبيه القصيدة بخلق الإنسان عند ابن رشيق (أو الحاتمى)، وبالكلمة الواحدة عند ابن طباطبا قد يقود أصحاب هذه النظرة إلى ترديد القول بأن كلا من الناقدين كان على وعى حقيقى بمفهوم هذه الوحدة ، أما النظرة المتأنية التى لا تكتفى بالانزلاق فوق سطح التعبير دون سبر أغواره ، واستكناه دلالاته الحقيقية فى ضوء سياقه - فإنها سوف تكتشف أن الوحدة التى يدعو إليها الناقدان لا تتجاوز مجرد إيجاد الصلات أو الروابط المعنوية بين الأغراض أو الأفكار الجزئية - التى لا ترابط بينها أصلا - داخل القصيدة ، وهذا ما يتجلى بوضوح - كما يشير ناقدنا - فى صدر النص الذى وردت فيه العبارات التى نقلها ابن رشيق عن الحاتمى، فهو يقول فى بداية هذا النص :

" من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان .. "

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث / ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، وكذا : دراسات ونماذج / ٣٢ - ٣٣ .

وهو ما يتجلى بوضوح كذلك لدى ابن طباطبا فى قوله بعد النص السابق مباشرة : " ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجا لطيفا" .

وفى قوله فى موطن آخر :

" فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه فى فنونه - صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه".

الحقيقة الثالثة :

أن الوحدة التى عنى موروثنا النقدى القديم بتحققها فى الشعر لم تتجاوز حدود الربط الجزئى - معنويا - بين بعض أجزاء القصيدة : يقول(١) غنيمى هلال فى تقرير الحقيقة :

" إن نقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفنى، بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية أو على ما يقرب منها ، وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أشد من عنايتهم بوحدة العمل الفنى ".

---

(١) السابق / ٢١٠ .

جملة ، وقد ذكروا وجوها بيانية تتصل بتنظيم أجزاء القصيـــدة .. ولكنهم حوروا فيها كى تساير القصيدة كما ألفوهـــا ، فاستحســنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا ، وهو ضار بنظـــام الوحــدة فـــى العمل الأدبى ، ولم يروا فى أجزاء القصيدة الجاهلية المتنافرة مـــا يضر بنظام وحدتها .. " .

ويضيف غنيمى هلال - لتأكيد هــــذه الحقيقـــة - أن أبـــرز صورتين لتحقيق تلك الوحدة التى استحوذت علـــى اهتمـــام نقادنـــا القدماء هما :

أ - الربط بين الأغراض المتعددة فى القصيدة ، وهذا الربـــط - كما يصرح - هو ما أطلق عليه فى حديثهم عن عمـــود الشـــعر مصطلح "التحام أجزاء النظم والتئامها"؛ إذ المراد بهذا المصطلـــح كما يقول : " ... أن يتم انتقال الشاعر من كل جـــزء مـــن أجـــزاء القصيدة إلى الجزء الذى يليه على نحو جيد ... وهو ما يســـمونه " حسن التخلص .. من غرض إلى غرض فى القصيدة الواحدة"(١) .

ب - التناسب بين معانى الأبيات المتجاورة داخـــل الجـــزء الواحد من أجزاء القصيدة ، ولهذا - كما يشير - عاب نقادنا القدماء أبيات الشعر التى لا صلة بين معانيها ، وفى ذلك يقول الشاعر :

وبعض قريض القوم أولاد علة

يكد لسان النـــاطق المتحفـــظ

---

(١) دراسات ونماذج / ١٧ .

وهذا التناسب - كما يقرر - هو ما عناه الجاحظ بمصطلح (القران) الذى نقله عن رؤبة الرجاز ، وأوضحه بما حكاه من أن شاعرا قال لآخر : أنا أشعر منك . فقال له : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه(١) .

والواقع أن الباحث المتأمل فى نصوص النقد العربى القديم لا يسعه إلا التسليم بتلك الحقائق الثلاث التى تبلور رؤية غنيمى هلال لمسار تلك القضية فى موروثنا القديم غير أن هناك نقطتين أوردهما - رحمه الله - فى ثنايا تقريره لتلك الحقائق لا تحظيان - فيما نرى - بهذا التسليم :

الأولى :

أن مصطلح "القران" و"التحام أجزاء النظم .." لم يستخدما فى تراثنا القديم للدلالة على الربط المعنوى بين الأبيات (كما يرى ناقدنا)، بل لقد كان كل منهما يراد به - فيما أرجح - الائتلاف الصوتى بين ألفاظ العبارة أو العبارات المتجاورة . وهذا ما يبدو جليا بالنسبة لمصطلح "القران" من مراجعة السياق(٢) الذى أورده فيه الجاحظ ، ففى صدر هذا السياق يقول الجاحظ :

" ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر ، وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه " ثم يستشهد لذلك بتنافر حروف الألفاظ فى قول الشاعر :

---

(١) انظر : السابق / ١٨ ، وكذا النقد الأدبى الحديث / ١٥٥ ، ٢٥ ، ٢٠٦ .

(٢) انظر : البيان والتبيين ج١ / ٦٥ - ٦٩ بتحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجى سنة ١٩٧٥م .

وقبر حــرب بمكان قفـــر

وليس قرب قبر حــرب قبر

ثم فى الشطر الأخير من قول الشاعر :

لم يضـــرها والحمـــد لله شىء

وانثنت نحو عزف نفس ذهول(١)

ثم يضيف بعد ذلك بقليل ما يؤكد أن مـــا يعنيـــه فـــى هـــذا الموطن هو سلاسة النظام الصوتى داخل التركيب فيقول :

وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر : تراها متفقة ملسا ، ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينـــة ، ومتنـــافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها ســـهلة لينـــة ، ورطبة مواتية .. سلسة النظام ، خفيفة على اللسان حتى كأن البيـت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد .." .

وبعد أن يذكر مصطلح "القران" الذى ورد على لسان رؤبـــة ابن العجاج يقول : " فهذا فى اقتران الألفاظ فأما اقتران الحـــروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديـم ولا تأخير .. "

---

(١) لقد أورد ابن سنان الخفاجى البيتين السابقين بين شواهد على الإخـــلال بفصاحـــة الكلام ، وذكر أن السر فى ذلك هو تكرار الحروف المتقاربة فى الكـــلام انظـــر : ســـر الفصاحة / ٧٧ ـ ٨٨ ، بل إن الدكتور غنيمى هلال نفسه قد أشار فى موطن آخر إلى أن الجاحظ قد اشترط خلو التركيب من التنافر واستشهد بتعليقه على البيت .. ثم عقب علـــى ذلك قائلا : وهذا وجه حسن لفظى محض انظر : النقد الأدبى الحديث / ٢٥٣ .

كل هذا يؤكد لدينا أن الجاحظ حين أورد هذا المصطلح لـم يكن يرمز به إلى الربط المعنوى بين الأبيات ، بل إلـى الائتـلاف الصوتى بين الألفاظ ، ذلك الائتلاف الذى يكد الإخلال بـه لسـان الناطق المتحفظ كما قال الشاعر .

وإذا كان هذا الائتلاف هو مدلول مصطلح "القـران" فإنـه كذلك - فيما نرجح - مدلول مصطلح "التحام أجزاء النظم والتئامها"، ويبدو لى أن المرزوقى حين وضع هذا المصطلح من مصطلحـات عمود الشعر كان يغترف من معين الجاحظ فى هذا الصدد ، ولعلـه قد صاغه فى ضوء تمثله لما قرره الجاحظ - فى الموطن السـابق ذاته - من أن أجود الشعر ما رأيته "متلاحم الأجزاء سهل المخارج" - يقول المرزوقى فى تحديد عيار هذا الالتحام : " فما لـم يتعـثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان فى فصوله ووصولـه ، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال ، فـذاك يوشـك أن يكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمـة ، تسـالما لأجزائـه وتقارنا " .

وفى ثنايا شرحه لهذا الالتحام يورد مصطلح "القران" منسوبا إلى رؤبة ، الأمر الذى يدل على أن ما يعنيه هنا هو ما عناه الجاحظ قبلـه بهذا المصطلح ، ولعل مما يؤكد ذلك أن أبيات الشعر التى أوردها فـى هذا الصدد(١) قد وردت كلها لدى الجاحظ فى السياق الـذى ورد فيـه مصطلح القران ...

---

(١) انظر : مقدمة شرح ديوان الحماسة ج١ / ١١ - ١٥ .

الثانية :

فى ثنايا تفسير ناقدنا للنصوص النقدية التى يوهم ظاهرها أن بعض نقادنا القدماء قد أدركوا معنى الوحدة العضوية - رجح أن هؤلاء النقاد قد تأثروا فى تلك النصوص تأثرا خاطئا بأرسطو . هذا ما يقرره حيث يقول(١) :

" وتقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التى كشف عنها أرسطو ولكن على نحو خاص ، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة ، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عما أراده أرسطو .. "

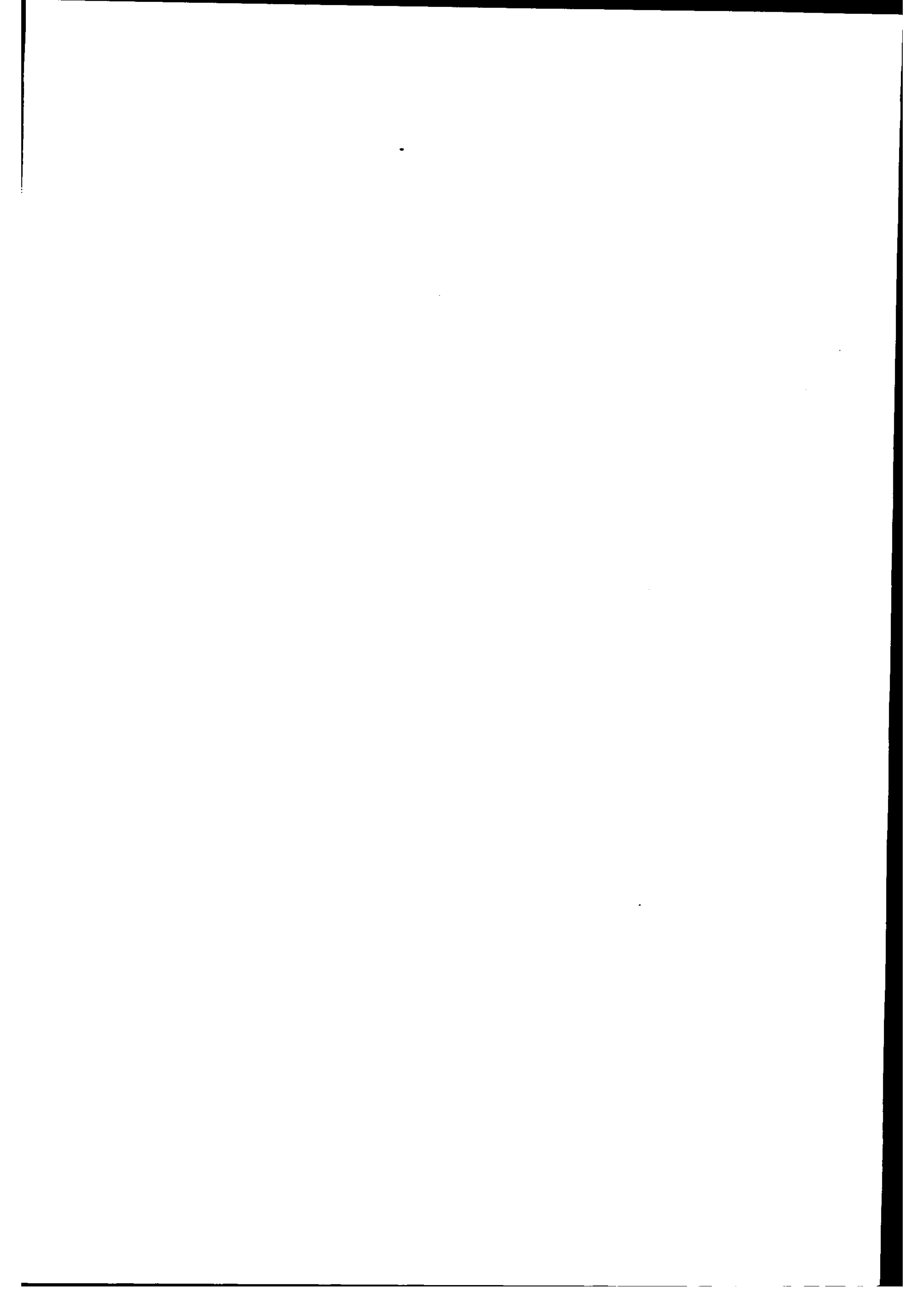
والواقع أن إرجاع هذا المسلك الخاص فى فهم وحدة القصيدة إلى تأثر بعض نقادنا القدماء الخاطئ بأرسطو لا يعدو أن يكون مجرد (افتراض) يعوزه الدليل ، والأولى إرجاعه - فيما أرى - إلى الواقع الشعرى الذى تعامل هؤلاء النقاد والذى اتخذت فيه القصيدة الجاهلية بتقاليدها المتوارثة وأغراضها المتعددة "أنموذجا" يحتذيه الشاعر ، ويقيس إليه الناقد ، وإذا كان السبب فى عجز هؤلاء النقاد - كما يرى ناقدنا فى موطن آخر(٢) هو غلبة الشعر الغنائى ، فلماذا لا يكون هذا السبب ذاته هو مرد فهمهم لوحدة القصيدة على هذا النحو ؟! .

* * * *

---

(١) النقد الأدبى الحديث / ٢٠٤ .

(٢) السابق / ١٥٩ .



خامسا :

قضية الصدق

في خاتمة مقال بعنوان "القرآن وصدق الأداء في الشعر" يقول غنيمي هلال في بيان مدى حاجة الشعر إلى الصدق بمعنييه (الواقعي والفني) :

" وكبار النقاد في العالم منذ أرسطو حتى اليوم يحتمون الصدق لا من أجل الخلق وأثره في المجتمع فحسب ، بل من أجل تقدم الشعر نفسه ، فأقوى الشعر في الأداء هو ما صدقت فيه العاطفة ، وصدق فيه فكر قائله ، وليس من باب المصادفة أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هي التي اعتمدت على تجارب عبر عنها الشاعر في صدق نفسي وإخلاص فكري وشعوري، وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المجددين بهذا المبدأ ، فساد التعبير عن التجارب ، ومات شعر المديح أو كاد، كما كثر التعبير عن الوجدان الاجتماعي إلى جانب الوجدان الفردي الصادق(١) .. " .

وفي موطن آخر يقول :

" لا يستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعي على حسب ما يراه أو يفكر فيه كما يعتقده أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها إلى ذات نفسه،لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل(٢) ..".

---

(١) دراسات ونماذج / ٢٨ .

(٢) النقد الأدبي الحديث / ٢١٥ .

في ظل هذا التصور تناول ناقدنا بالتأمل والتمحيص طبيعة النظرة إلى "الصدق" في موروثنا الإبداعي والنقدي ، وذلك من خلال مناقشة المواقف الثلاثة(١) التالية :

الموقف الأول : اتخاذ الصدق معيارا لجودة الشعر :

ويتمثل هذا الموقف في ترفع طائفة من شعرائنا الأقدمين عن المدح بعد أن صار أداة للتكسب، وصار مزلقة إلى الكذب ، ووسيلة للحط من قدر الشاعر والشعر - من هؤلاء الشعراء جميل ابن معمر وعمر بن أبي ربيعة وعباس بن الأحنف ويحيى بن نوفل الحميري الذي يفخر بهذا المسلك فيقول :

فلو كنت ممتدحا للنوال　　　فتى لامتدحت عليه بلالا

ولكنني لست ممن يريد　　　بمدح الرجال الكرام سؤالا

على أن هناك من الشعراء الذين طرقوا غرض المديح من مال إلى تحري الصدق ، ونظر إليه بوصفه معيارا لجودة الشعر ، ومن هؤلاء حسان بن ثابت الذي يقول في ذلك :

وإن أشعر بيت أنت قائله

بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وقد تبنى هذا الموقف طائفة قليلة من نقادنا الأقدمين الذين ترددت على ألسنتهم مقولة "خير الشعر أصدقه" ، ومن ثم ألزموا الشاعر بضرورة تحري الحقائق واعتماد المعاني التي تجري من العقل

---

(١) انظر تلك المواقف الثلاثة السابق صفحات : ٥٦ ، ١٢٨ ، ١٦٠ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ٢١١ وما بعدها ، وكذا : دراسات ونماذج صفحات : ١١ ، ١٤ ، ٢٤ ، ٢٨ .

على أساس صحيح ، وأوجبوا ترك الإغراق والمبالغة ، والبعد عن العبارات الطلية التى تزين الباطل وتصور الكذب ، وقد قسم بعضهم الشعر على أساس هذا الموقف إلى أربعة أصناف : فشعر هو خير كله وهو شعر الزهد والمواعظ ، وشعر هو ظرف كله وهو شعر الأوصاف والتشبيهات ، وشعر هو شر كله وهو شعر الهجاء ، وشعر يتكسب به وهو الشعر الذى يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها .

غير أن هؤلاء النقاد - كما يقرر ناقدنا تعليقا على هذا الموقف - لم يفرقوا بين صدق الواقع وصدق التصوير ، إذ انحصر مفهوم الصدق فى نظرهم فى حدود الالتزام بما يقره العقل وما تفرضه القيم الدينية أو الخلقية ، ومن ثم كانت دعوتهم إلى هذا الصدق خافتة ضئيلة الأثر ، سواء فى مسار الإنتاج الأدبى أم فى مسار النقد .

الموقف الثانى : إيثار الإغراب أو الإبداع على الصدق :

وقد كان هذا الموقف - كما يصرح غنيمى هلال فى غير موطن - هو الاتجاه السائد فى تراثنا القديم ، سواء لدى الشعراء المبدعين أو النقاد المقومين ، أما الشعراء فلأن أغلبهم قد مال إلى التكسب بشعر المديح - وهو أكثر الأغراض الشعرية ذيوعا آنذاك - فعمدوا - من ثم - إلى إرضاء ممدوحيهم فأضفوا عليهم صفات كمَال ليست فيهم ، وبالغوا فيما لهم من فضائل ، وبرءوهم مما فيهم

من معايب ، فزيفوا الحقائق وحادوا عن جادة الصدق طلبا للمنفعة الخاصة .

وأما النقاد فلأنهم قد جاروا الشعراء فى هذا الاتجاه ، فأخذوا يعلمونهم وسائل نيل الحظوة عند ممدوحيهم ، ويعمدون إلى تلقينهم وسائل الإبداع والإغراب ، لا إرشادهم إلى مدح الفضائل والإشادة بالأبطال ، وعلى هذا الأساس عاب بعضهم قول الأحوص فى ممدوحه :

وأراك تفعل ما تقول وبعضهم

مذق اللسان يقول مالا يفعل

لأن الملوك - كما يقولون - لا تمدح ما يلزمها فعله كما تمدح العامة ؛ إذ لا يلزمهم الوفاء بما يقطعون على أنفسهم من عهد!! وعلى هذا الأساس كذلك عابوا قول الأعشى فى المدح :

ويأمر للممدوح كل عشية

بقت وتعليق فقد كان يسنق

لأن الأمر بإطعام الفرس - على حد تعبيرهم - مما لا تمدح به الملوك !! ولم يلتفت هؤلاء النقاد - كما يشير غنيمى هلال - إلى أن الأعشى ربما أراد أن يصف أمرا واقعا من ممدوحه ، وهو أنه كان يعطف على الحيوان ويرعاه ، وتلك - ولا شك - صفة محمودة تنم عن عظمة خلقية فى رعاية ذلك الملك لما يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من الرحمة .

فى إطار هذا الموقف : دعا نقادنا القدماء إلى مـــا أســموه "شرف المعنى" واتخذوه مبدأ من مبادئ عمود الشـــعر ، فـــالمتتبع لحديثهم عن هذا المبدأ يجد أنه مرتبط بميل هؤلاء النقاد إلى الإبداع أو الإغراب الذى سيطر به التقليد على الأصالة والصدق ، فشـــوف المعنى فى نظرهم لا يتحقق إلا إذا قصد الشاعر - حين يمــــدح أو حين يصف - إلى اختيار الصفات المثلى بحيث يصور الممــدوح أو الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات دون مبالاة بـــالواقع أو مراعاة لما يتطلبه صدق الموقف وهم - لذلك - يستجيدون وصـــف الفرس لدى امرئ القيس بأنها سريعة العدو دون أن يستحثها راكبها حين يقول :

على سابح يعطيك من قبل سؤله

أفانين جرى غير كز ولا وانى

ويفضلون ذلك على وصف الشاعر نفسه لخيل البريد بأنـــها لا تجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصى ، مع أن امـــرأ القيس صادق فى الحالين ؛ إذ إنه فى الحال الأول يصـــف فرســا كريمة ، وفى الثانية يصف خيل البريد كما كانت عليه !!

وهم يرون نتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عمـــود الشـــعر - أن قول الشاعر فى مدح زين العابدين بن على بن الحسين بقوله :

يغضى حياء ويُغضَى من مهابته

فمـــا يكـــلـــم إلا حـــين يبتســـم

أقل فى الجودة من قول أبى نواس فى المدح :

وأخفت أهل الشرك حتى أنـــــه

لتخافــك النُّطــفُ التى لم تُخلق

وجلى - كما يصرح ناقدنا - أن البيت الأول أجود وأصدق ، ولكنه - فى نظرهم - دون البيت الثانى ، لأن فى بيت أبى نـــــواس دليلا على المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب !!

وفى ظل سيادة هذا الاتجاه ذهب أكثر نقادنا القدماء إلــى أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب ، بل إن مقياس براعته هو اقتــداره على جودة التعبير وحسن الصياغة ، وهذا ما يبدو جليا فـــى قــول أحدهم "قدامة بن جعفر" :

"إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتيـــــن - بـــأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا - غير منكـــر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم " ولو أن قدامة ومن لف لفه فى استجادة مثل هذا التناقض قد قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعيا من وجهتى نظر مختلفتين ، كما يفعل مؤلفو المســرحيات والقصص مثلا فى تصويرهم الموقف من وجهات نظر شــخصياتهم المختلفة لما تنافى ذلك مع الصدق فى ذاته، ولكنهم أطلقوا العنـــــان فى عدم الاحتفال بقيمة الصدق الواقعى، بل إنهم - كذلك - لم يلتفتوا إلى قيمة الصدق الفنى ، أى أصالة الشاعر فى تعبيره ورجوعه فيه إلى ذات نفسه ، لا إلى العبارات التقليديـــــة أو الصـــور التراثيــة المحفوظة ، إذ إن كثيرا من هؤلاء النقاد قد أخذوا - فى غفلة عـــن قيمة الصدق بهذا المعنى - يلقنون الشعراء والكتاب كيفية الســـــطو

على معانى السابقين أو بالأحرى على طرائقهم فى التعبير عنه وإرشادهم إلى إلطاف الحيلة لهذا السطو حتى تخفى على نقادها والبصراء بها ، وذلك عن طريق نقلها إلى غرض آخر ، أو إلى جنس أدبى غير الجنس الذى وردت فيه !! .

ومن هذا المنطلق مال أكثر نقادنا القدماء إلى ترجيح القول بأن المبالغة أو الغلو أو الإغراق (وهى فى نظرهم وسائل للكذب) هى أفضل فى الشعر من تحرى الحقائق أو "الاقتصار على الحد الأوسط" ، وقد رددوا فى تأييدهم لهذا الترجيح مقولة "أحسن الشعر أكذبه" التى أسندت لديهم إلى أرسطو حينا وإلى قدماء اليونانيين حينا آخر ، وقد توقف غنيمى هلال وهو بصدد عرض هذا الموقف لتجلية حقيقتين :

الأولى : أن مقولة "أحسن الشعر أكذبه" غير صحيحة الإسناد إلى أرسطو؛ لأن أرسطو حين تحدث عن المبالغة فى كتابه "فن الشعر" لم يكن يقصد المبالغة فى الشعر ، بل فى الخطابة ، ولأنه فى هذا الحديث - من جهة أخرى - لم يكن يعنى مطلقا المبالغة التى تصل إلى حد تزييف الحقائق ، وإنما عنى تلك المبالغة التى توحى عن طريق التصوير بقوة المعنى فى نفس قائله مع بقاء هذا المعنى - فى ذاته - صحيحا ، وهذا يختلف تمام الاختلاف عن موقف نقادنا القدماء الذين قبلوا المبالغات الشعرية، وامتدحوها على الرغم من أن فى كثير منها تزييفا للمعانى وتشويها للحقائق(١) .

---

(١) انظر هامش / ١٢٨ من كتاب النقد الأدبى الحديث .

الثانية : أن المبالغة أو الإغراق أو الغلو على إطلاقها - لا تنافى الصدق "وقد كان تصور التنافى بينهما فى موروثنا القديم هو - كما رأينا - أساس رفضها فى إطار الموقف السابق وقبولها فى إطار هذا الموقف ، ومن ثم فإن الصواب - كما يقرر ناقدنا - " أن نقبل هذه الوجوه أو نرفضها على أساس الصدق ، فإذا لم تزيف الحقائق ولم تصور غير الواقع ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفنى لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال، فقد يلجأ الشاعر إلى المبالغة لتصوير أعمق المواقف العاطفية التى يحسها حقيقة ، والتى يعجز - بدون تلك المبالغة - عن الإفصاح عنها ، كقول قيس بن الملوح على سبيل المثال :

لو ان لك الدنيا وما عدلت به
سواها وليلى بائن عنك بينها
لكنت إلى ليلى فقيرا وإنما
يقود إليها ود نفسك حينها

لأن قيمة ليلى عنده فوق كل القيم ، والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه .. وقد تؤدى المبالغة معنى لا يقوم غيرها فيه مقامها ، وهى لا تنافى الصدق متى لوحظ فى هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه كقوله تعالى : (قل لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربى إذا لأمسكتم خشية الإنفاق ...) ، فخزائن الله لا تنفد ، والإنسان يمسك عادة من الإنفاق خشية النفاد ، ولكن هؤلاء قد نزل منهم البخل منزلة الطبع الذى لا يعلل ، ولا مجال فيه للعقل ، فلذا

فرض فى حقهم هذا الفرض المحال فى ذاته ، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك "(١) .

الموقف الثالث : التأرجح بين إيثار الصدق وإيثار الإبداع :

ويتمثل هذا الموقف - كما يصرح غنيمى هلال(٢) - فى نظرة عبد القاهر الجرجانى إلى التخييل ؛ إذ على الرغم من ذهاب عبد القاهر (متأثرا بخلط أرسطو وابن سينا بين الخيال والوهم) (٣) إلى أن التخييل هو لون من ألوان الإيهام بالكذب، وإشارته الصريحة بالتالى إلى التقابل بين المعانى التخييلية والمعانى الصادقة(٤) - فإنه لم يسلك إزاء هذا التخييل - فى ثنايا تناوله لأمثلته - مسلكا واحدا ، بل لقد نفر منه وآثر الصدق عليه حينا ، وأعلى من شأنه وأشاد بقيمته فى تمثيل المعانى وفنية التعبير حينا آخر!! .

فهو - أولا - يوازن بين الموقفين السابقين ويسوق الحجج التى ترددت على ألسنة سابقيه فى تأييد كل منهما فيقول :

---

(١) السابق / ١٢١ - ١٢٢ .

(٢) انظر : السابق / ٢٧٢ .

(٣) انظر السابق / ١٥٦ - ١٥٧ ، وليس من غايتنا فى هذا المقام مناقشة القول بإثبات هذا التأثر ، وقد ساق الدكتور سعد مصلوح أدلة مقنعة - كما نحس فى تأكيد نفيه . انظر كتابه : حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر / ١٢٤ وما بعدها .

(٤) انظر : أسرار البلاغة ج٢ / ١٢٧ وما بعدها بشرح د . محمد عبد المنعم خفاجى . نشر مكتبة القاهرة سنة ١٩٧٩م .

" فمن قال : "خير الشعر أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح ، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده ، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى ، وفائدته أظهر ، وحاصله أكثر ، ومن قال "أكذبه" ذهب إلى أن الصنعة إنما يمتد باعها ، وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل ، ثم يعلن رأيه فى إيثار الصدق على الكذب أو التخييل فيقول : والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه ، وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه وقد قيل ، الباطل مخصوم وإن قضى له ، والحق مفلج وإن قضى عليه .."(١) .

غير أن هذا الموقف الذى يدل صراحة على نفور عبد القاهر من التخييل لم يدم لديه طويلا ، ذلك أنه عاد إلى إطراء التخييل والإشادة بأمثلته الشعرية فى غير موطن من كتابه "أسرار البلاغة" ، فهو - على سبيل المثال - يقول بعد أن يورد طائفة من تلك الأمثلة :

" وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن نكت ولطف وبدع وطرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء "(٢) .

---

(١) السابق / ١٤٥ - ١٤٦ ، وانظر : النقد الأدبى الحديث ٢٢٠ - ٢١١ .

(٢) السابق / ١٥٩ .

ويشير غنيمى هلال إلى أن عبد القاهر الجرجانى فى هذه النظرة الأخيرة إلى التخييل قد سلك ذات المسلك الذى سلكه جل نقادنا القدماء الذين آثروا الإبداع أو الإغراب على الصدق(١) ، وهذا ما يبدو جليا فى استحسانه قول أبى طالب المأمونى فى مدح بعض وزراء بخارى (وهو من أمثلة التخييل عن طريق التعليل فى نظره) :

لا يذوق الإغفاء إلا رجاء

أن يرى طيف مستميح رواحا

وهذا - كما يقرر ناقدنا - تعليل بما هو غير معروف ولا مألوف ، وبما هو بعيد عن الصدق ، ولكن عبد القاهر يفضله على قول قيس بن الملوح :

وإن لاستشغى وما بى نعسة

لعل خيالا منك يلقى خياليا

وهذا التفضيل دليل على أن الإغراب عنده - فى هذا الموطن - خير من الصدق النفسى أو الواقعى(٢) .

وجدير بالذكر أن الدكتور غنيمى هلال عند تناوله لموقف عبد القاهر الجرجانى من قضية الصدق لم يتوقف لمحاولة الكشف عن

---

(١) لقد أشار غنيمى هلال فى هذا الصدد إلى أن التخييل شأنه شأن المبالغة والغلو ليس على إطلاقه نقيضا للصدق ، وأورد للتدليل على ذلك أمثلة للتخييل الصادق وأمثلة أخرى للتخييل المبنى على تزييف الحقائق انظر : النقد الأدبى الحديث ٢١٧ - ٢٢٣ .

(٢) انظر : دراسات ونماذج / ١٣ ، وكذا : النقد الأدبى الحديث / ٢٢٣ - ٢٢٤ .

سبب تأرجحه بين الصدق والكذب أو بين الحقيقة والتخييل . **ولعل هذا السبب - فيما نرجح - هو إحساس عبد القاهر بالحرج من نسبة التخييل - فى ضوء مفهومه عنده - إلى الصور الفنية فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة** ، ولعل فى نظرته إلى الاستعارة وإلى طبيعة دورها الفنى - فى ثنايا حديثه عن التخييل - ما يدعم هذا الترجيح .

لقد صرح عبد القاهر فى صدر حديثه عن التخييل بأن الاستعارة لا تدخل فى حوزته ، وذلك لأن المستعير على حد عبارته " لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك ، فلا يكون مخبره على خلاف خبره ، وكيف يعرض الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى : كقوله عز وجل : (واشتعل الرأس شيبا) إذ لا شبهة فى أن ليس المعنى على إثبات الاستعمال ظاهرا وإنما المراد إثبات شبهه .. وكذا قوله - صلى الله عليه وسلم - : "إياكم وخضراء الدمن " : معلوم أن ليس القصد إثبات معنى ظاهر اللفظين ولكن الشبه الحاصل من مجموعهما وذلك حسن الظاهر مع خبث الأصل(١) .

ولعلنا نلاحظ أن العبارات الأخيرة فى هذا النص تكاد تقطع بأن الوازع الدينى لدى عبد القاهر هو أساس هذا الرأى الذى يسوقه

---

(١) أسرار البلاغة ج٢ / ١٤٧ - ١٤٨ .

ويحاول جاهدا تبريره ، فكأنه قد أحس بـــالحرج باعتبـاره أحـد المتكلمين الأشاعرة من إدراج الاستعارة - وهى كثيرة فى التنزيل - فى حيز التخييل الذى يقترن فى نظره بالإيهام والكـــذب والقيـاس الخادع ، فهو فى هذا الموقف كما يقول الدكتور شكرى عيـــاد " ... أبعد ما يكون عن صفة البليغ ، وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم ، فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعرى حريص كل الحـــرص على أن ينظر إلى المعانى من جهة الصدق والكذب ، لا من جهـــة حسن الصورة .." (١) .

أما حينما تخلى عبد القاهر عن هذه النظرة الكلامية وأخـــذ فى تحليل بعض الشواهد الفنية للتخييل فإنه يصرح فيما يشـــبه أن يكون نقضا لرأيه السابق - بأن للتخييل دوره فى الوظيفـــة الفنيـة لبعض الاستعارات وهذا ما يتجلى - على سبيل المثال - فى قولـــه تعليقا على الصورة الاستعارية فى قول أبى نواس :

إن السحاب لتستحيي إذا نظرت

إلى نـــداك فقاستـــــه بما فيها

" يوهمك بقوله : " إن السحاب لتستحيي" أن السحاب حـــى يعرف ويعقل ، وأنه يقيس فيضه بفيض كـــف الممـــدوح فيخـــزى ويخجل ، فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السـامعين وتروعهم، والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا

---

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر / د . شكرى عيـــاد ٢٥٩ دار الكتـــاب العربـى للطباعة والنشر / ١٩٦٧م .

شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق .. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور .."(١).

والأمر الجدير بالملاحظة فى هذا المقام هو أن صور التخييل الفنية التى عنى عبد القاهر بتحليلها والإشادة بقيمتها فى إطار تلك النظرة الأخيرة ليس من بينها - على كثرتها(٢) - صورة واحدة من القرآن أو الحديث النبوى ، وهو ما يدل دلالة قاطعة على أن عبد القاهر لم يتخل فى نظرته تلك عن ذلك الوازع الدينى أو الكلامى الذى كان هو الأساس فى نظرته السابقة كما رأينا منذ قليل ... فكأنه من خلال هاتين النظرتين المختلفتين إلى التخييل يود إرساء حقيقة مؤداها : أن الصورة الاستعارية فى القرآن أو الحديث لا دخل للتخييل فيها سواء من حيث أصل معناها (المبنى على التشبيه) ، أم من حيث وظيفتها وتأثيرها الفنى فى المتلقى ، فتلك الصور دائما هى منبع الحق ومعدن الصدق ، وليس فى ابتعادها عن وسائل التخييل والتزامها جادة الصدق ما يغض من قيمتها ، وهذا ما يقرره عبد القاهر حيث يصرح بعد عرضه لأمثلة من تلك الاستعارات بقوله : " وإذا كان هذا كذلك بان منه أيضا أن لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح ، والمجال الواسع

---

(١) أسرار البلاغة / ج٢ / ٢١٦ .

(٢) انظر السابق / ١٤٩ - ٢٢٢ .

وأن ليس الأمر على ما ظنه ناصر الإغراق والتخييل"(١) . أما الاستعارات الشعرية فمع أن أصل المعنى فيها هو التشبيه الخارج بطبيعته عن حيز التخييل (كما هو الشأن فى كل استعارة) فإن صورها كثيرا ما تتجاوز هذا الأصل فتحور فيه وتضيف إليه من وسائل الإيهام والتخييل ما يكسبها فعاليتها وتأثيرها الفنى لدى المتلقى ، وهذا – أيضا - ما يصرح به عبد القاهر حيث يقول فى تعليقه على بعض الاستعارات الشعرية: "فهذا كله فى أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه ، ولكن كنى لك عنه ، وخودعت فيه وأتيت به من طريقه الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخييل ، فصار بذلك غريب الشكل بديع الفن ، منيع الجانب لا يدين لكل أحد "(٢) .

بقيت الإشارة إلى أن الدكتور غنيمى هلال لم يكن قد اطلع عند معالجته لتلك القضية - فيما نرجح - على كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لأبى الحسن حازم القرطاجنى المتوفى سنة ٦٨٣ ؛ إذ لو تيسر له هذا الاطلاع لتوقف فى معالجته تلك عند نظرة حازم إلى التخييل الشعرى ، ولأضاف إلى المواقف الثلاثة السابقة موقف هذا الناقد الذى تبلورت خلاله أعمق رؤية نقدية لقضية الصدق والكذب فى موروثنا القديم(٣) .

* * * *

---

(١) السابق / ١٤٨ . (٢) السابق / ٢١٥ .

(٣) انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجنى بيروت / ٧٠ وما بعدها . دار المغرب الإسلامى بيروت سنة ١٩٨١ ، وكذا حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر / ١٥٨ . ١٦٤ .

الفهرس